

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií
(studijní obor: filmová věda)

Disertační práce

Mgr. Petr Hasan

Vztah římskokatolické církve ke kinematografii v českých zemích mezi lety 1918 a 1948

The Relationship of the Roman Catholic Church to Cinematography
in the Czech Lands between 1918 and 1948

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ivan Klimeš

2020

Poděkování:

Rád bych poděkoval vedoucímu práce prof. PhDr. Ivanu Klimešovi za četné rady a inspirativní podněty. Děkuji také doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za organizaci doktorských seminářů a celému pedagogickému sboru a ostatním doktorandům z Katedry filmových studií FF UK za plodné diskuze a připomínky, kterých se mi dostalo. Dále bych rád poděkoval prof. PhLic. Vojtěchu Novotnému, Th.D., za velice užitečnou pomoc v bádání v archivním fondu Svatováclavské ligy uloženém v Archivu Národního muzea, bez které by tato práce nemohla ve výsledné podobě vůbec vzniknout. Děkuji rovněž Mgr. Tomášovi Lachmanovi, Mgr. Kataríně Gatialové a PhDr. Lindě Šplíchalové z Národního filmového archivu za významnou podporu při mé práci. V neposlední řadě děkuji za podporu, pochopení a četné inspirativní diskuze svým přátelům, rodině a zejména pak své manželce Zuzaně.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. března 2020

Petr Hasan

Klíčová slova:

římskokatolická církev, kinematografie, kina, cenzura, encyklika Vigilanti Cura, Katolická akce, Československý Orel, modernismus

Keywords:

Roman Catholic Church, cinematography, cinemas, encyclical Vigilanti Cura, Catholic Action, Czechoslovak Orel, modernism

Abstrakt:

Katolická církev zintenzivněla po první světové válce svůj zájem o sekularizující se svět. Začala hledat nové strategie, jak se aktivně a tvůrčím způsobem zapojit do kulturního dění. Jednou z oblastí, ve které se tento trend jasně ukázal, se stala kinematografie. Již brzy po vynálezu kinematografu se mezi katolíky začaly objevovat nejrůznější nápady a plány, jak s filmem naložit. Zezdola vzniklým iniciativám následně papež požehnal a zahrnul je v encyklice Vigilanti Cura do svého plánu. Tato studie se snaží zorientovat čtenáře v pestré směsici zajímavých a často protichůdných hlasů a názorů, které směrem k filmu zaznívaly od českých katolíků. Katolické aktivity na poli filmu jsou rozděleny do tří základních oblastí: produkce, klasifikace a distribuce. Do první oblasti spadá snaha o výrobu vlastních katolických filmů. Problematika je v této studii demonstrována na příkladu peripetií doprovázejících natáčení filmu Svatý Václav a na následném vztahu katolíků k hotovému dílu. Klasifikace filmů z katolických pozic byla prováděna systematicky a koordinovaně. Studie se zabývá genezí katolických cenzurních institucí, smyslem cenzury a také vztahem české domácí praxe k zahraničí a k Vatikánu. Distribuce filmů probíhala především v rámci sítě orelských kin. Ve studii jsou popsány obecné podmínky orelských kin a zároveň je provedena mikrohistorická sonda zaměřená na konkrétní příklady dvou moravských venkovských kin. Cílem studie je zasadit konkrétní a specifické filmové aktivity českých katolíků do kontextu širších tendencí a strategií katolické církve, které směřovaly k většímu otevírání se okolnímu světu. Studie primárně vychází z archivního výzkumu a z analýzy dobových periodik a příruček.

Abstract:

After the First World War, the Catholic Church intensified its interest in a world that was becoming ever more secular and began to look for new means of actively and creatively taking part in cultural affairs. Cinematography was one of the areas in which this trend became most apparent. It was shortly after the invention of cinematograph that various ideas and plans regarding how to deal with film began to emerge among Catholics. Consequently, the Pope gave his blessing to community-based initiatives and included them in his plan in the encyclical Vigilanti Cura. This study seeks to familiarise the reader with a multifarious mixture of interesting, and often contradictory, voices and opinions that were heard from Czech Catholics with regard to film. Catholic activities in the field of film are divided into three basic areas: production, classification and distribution, with the first area concerning the effort to make their own Catholic films. This study demonstrates the problems faced in this endeavour by presenting the difficulties in the making of the film Saint Wenceslas and the consequent relationship of Catholics to the completed work. The classification of films from the Catholic point of view was carried out systematically and in a coordinated manner. The study deals with the origins of Catholic censorship institutions, the meaning of censorship, and also the relationship between Czech domestic practice and foreign and Vatican practice. The distribution of films took place primarily within the network of Orel cinemas. The study describes the general conditions of Orel cinemas and presents a micro-historic survey which focuses on the specific examples of two rural Moravian cinemas. The object of this study is to place the specific film activities of Czech Catholics in the context of the broader tendencies and strategies of the Catholic Church, which aimed at becoming more open to the surrounding world. The study is primarily based on archival research and on the analysis of historical periodicals and handbooks.

OBSAH

1 ÚVOD.....	10
1.1 OHRANIČENÍ TÉMATU.....	11
1.2 PRÁCE S PRAMENY.....	14
2 KATOLICKÁ CÍRKEV KONCE 19. A PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ.....	16
2.1 PONTIFIKÁT PIA IX. (1846–1878).....	18
2.2 PONTIFIKÁT LVA XIII. (1878–1903).....	19
2.2.1 <i>Novoscholastika</i>	22
2.3 PONTIFIKÁT PIA X. (1903–1914).....	23
2.3.1 <i>Antimodernismus</i>	25
2.3.2 <i>Negativa modernismu</i>	27
2.3.3 <i>Dokumenty Lamentabili sane exitu a Pascendi Dominici gregis</i>	28
2.4 KONEC „DLOUHÉHO 19. STOLETÍ“ A PONTIFIKÁT BENEDIKTA XV. (1914–1922).....	34
2.5 PONTIFIKÁT PIA XI. (1922–1939).....	36
2.6 PONTIFIKÁT PIA XII. (1939–1958).....	39
2.7 LAICKÉ, MLÁDEŽNICKÉ A LITURGICKÉ HNUTÍ.....	42
3 KATOLÍCI A VÝROBA FILMŮ.....	48
3.1 KAREL DOSTÁL-LUTINOV A DRUŽSTVO PAXFILM.....	49
3.2 CESTA K HISTORICKÉMU VELKOFILMU.....	54
3.3 SPOLEK MILENIUM-FILM A VZNIK FILMU SVATÝ VÁCLAV.....	56
3.4 NEVYDAŘENÁ EXPLOITACE.....	59
3.5 SPOR O FILMOVOU HUDBU.....	66
3.6 SYNCHRONIZACE.....	68
3.7 FILM SVATÝ VÁCLAV A KATOLICKÁ CÍRKEV.....	70
3.8 NOVÝ SMĚR KATOLICKÝCH FILMOVÝCH AKTIVIT.....	75
4 KATOLÍCI A FILMOVÁ CENZURA.....	79
4.1 POČÁTEČNÍ ŠOK A REAKCE NA NĚJ.....	79
4.2 PAPEŽ A FILMOVÁ CENZURA.....	85
4.3 ENCYKLIKA VIGILANTI CURA.....	92
4.4 PRINCIPY KATOLICKÉ CENZURY PODLE ŠVÝCARSKÉHO KATOLICKÉHO SPOLKU.....	101
4.5 AMERICKÁ INSPIRACE.....	106
5 KATOLICKÁ CENZURA V ČESKÉM PROSTŘEDÍ.....	113
5.1 SITUACE SE STÁTNÍ CENZUROU V ČESKÝCH ZEMÍCH.....	113
5.2 GENEZE DOMÁCÍ CÍRKEVNÍ CENZURY.....	115
5.2.1 <i>Katolická akce a její ideové zázemí</i>	116
5.2.2 <i>Geneze Katolické akce v Českých zemích</i>	120
5.2.3 <i>Organizace Katolické akce</i>	124

5.2.4 „Ne pro zábavu, ale také ne bez ní!“.....	125
5.2.5 Počátky katolické filmové cenzury.....	127
5.2.6 Filmové sdružení čsl. a Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci.....	130
5.3 KLASIFIKACE FILMŮ.....	137
5.4 PŘÍKLADY A SMYSL CENZURY.....	144
5.5 KATOLÍCI V ROLI EXPERTŮ A PORADCŮ.....	150
6 KATOLICKÁ KINA.....	158
6.1 FILM – ZDROJ PŘÍJMŮ I MISIJNÍ VÝZVA.....	160
6.1.1 Orlové a Paxfilm.....	164
6.1.2 Orelské kino v Němčicích nad Hanou.....	165
6.1.3 Orelské kino v Malhostovicích.....	168
6.2 PŘEDNÁŠKY SE SVĚTELNÝMI OBRAZY A PROJEKCE ÚZKÝCH FILMŮ.....	173
7 ZÁVĚR.....	178
8 LITERATURA A PRAMENY.....	185
8.1 LITERATURA.....	185
8.2 PRAMENY.....	188
8.2.1 Papežské dokumenty.....	188
8.2.2 Dobová periodika.....	189
8.2.3 Publikované prameny.....	190
8.2.4 On-line zdroje.....	191
8.2.5 Archivní prameny.....	192
9 CITOVANÉ FILMY.....	193
9.1 NEIDENTIFIKOVANÉ FILMY.....	196
PŘÍLOHA 1.....	I
PŘÍLOHA 2.....	V
PŘÍLOHA 3.....	X

Předmluva

Téma vztahu římskokatolické církve ke kinematografii bylo doposud mezi českými odborníky na církevní i filmové dějiny opomíjené. Existují pouze zahraniční studie, které se však věnují nejčastěji situaci okolo působení Legie slušnosti v USA. V Evropě je bádání nejrozvinutější v německojazyčném prostředí a také v Belgii.

Cílem práce je zmapovat katolické aktivity na poli kinematografie v českém prostředí mezi lety 1918 a 1948. Pozornost bude věnována třem základním pilířům, na kterých tyto aktivity stály: 1. produkce (pokusy o vlastní filmovou výrobu), 2. klasifikace (systém hodnocení filmů – filmová cenzura prováděná optikou katolického světonázoru) a 3. distribuce (budování vlastní sítě katolických kin). To vše bude sledováno v souvislosti s děním v rámci širšího rámce působení katolické církve ve světě. Zejména půjde o lokální uvedení do praxe universalistických výzev papeže Pia XI. vyjádřených ve „filmové“ encyklice *Vigilanti Cura*.

Výzkumné téma bude nejprve v první části práce zasazeno do kontextu modernizačních a antimodernizačních snah církve od poloviny 19. století. Vztahování se katolické církve k fenoménu kinematografie lze totiž vnímat jako modelový příklad, na kterém lze pozorovat proměny vztahu katolické církve k modernímu světu jako takovému. V rámci podkapitol budou stručně představeny pontifikáty papežů Pia IX., Lva XIII., Pia X., Pia XI. a Pia XII. (s ohledem na procesy modernizace a na utváření vztahu církve k okolnímu světu). Prostor bude dán klíčovým pojmům jako je novoscholastika, antimodernismus, laické hnutí apod.

V dalších kapitolách se již zaměříme na konkrétní zacházení s filmem. V kapitole nazvaná Katolíci a výroba filmů se nejprve představí první pokusy o vznik ryze katolického výrobního družstva Paxfilm. V dalších podkapitolách pak bude popsán proces vzniku filmu *Svatý Václav*, podíl katolické církve na jeho výrobě a následný vztah katolíků k hotovému dílu.

Druhému pilíři katolických aktivit na poli filmu, tedy klasifikaci filmového umění, budou věnovány hned dvě kapitoly. První z nich bude zaměřena na obecnější principy katolického vztahování se k filmu, analyzována bude papežská „filmová“ encyklika *Vigilanti Cura* a prostor bude věnován rovněž cenzurním aktivitám zahraničních katolíků, jejichž práce měla vliv na české prostředí.

Ve druhé z kapitol věnovaných klasifikaci filmů z katolických hledisek budou již popsány konkrétní aktivity českých katolíků. Prostor bude dán institucionálním dějinám, tedy genezi katolického cenzurního sboru. Dále se pozornost zaměří na samotný způsob klasifikace filmů, na statistiky klasifikovaných filmů a na smysl katolické cenzury (s ohledem na encykliku *Vigilanti Cura*).

Třetí pilíř katolických filmových aktivit bude rozebrán v poslední kapitole. Pozornost bude věnována především síti kin, kterou budovali Orlové. Kapitola také přinese sondu do konkrétních podmínek dvou moravských orelských kin, a to v Němčicích nad Hanou a v Malhostovicích. Jádna z podkapitol bude věnována rovněž přednáškám se světelnými obrazy a projekcím úzkých filmů.

Studie vychází především z archivního materiálu. Z velké části se jedná o dosud nikým nevytěžené prameny. Dále pak studie čerpá z dobových periodik katolické orientace.

Filmové tituly, papežské encykliky a jiná autorská díla jsou v textu psány kurzivou. Na použité monografie a odborné články je odkazováno vždy v poznámce pod čarou, a to při první zmínce plnou citací, při opakované zmínce zkrácenou citací. Na konec studie je přiřazen seznam použitých zdrojů s plnými citacemi odborných textů, seznam použitých dobových periodik včetně jejich časového rozsahu, seznam použitých archivních pramenů a seznam v textu zmíněných filmů.

1 Úvod

Katolická církev prodělala během 20. století pozoruhodný vývoj. Od nekompromisního tažení proti modernismu a tendenci vymezit se vůči okolnímu světu dospěla až k reformám druhého vatikánského koncilu a k ekumenickým a ekologickým výzvám současnosti. Již po první světové válce si však církevní představitelé jasně uvědomili, že je pro budoucnost církve nutné, aby vystoupili ze svého ghetta a začali se aktivně a tvůrčím způsobem angažovat ve světě. Jednou z oblastí, kde se takováto proměna jasně ukázala, je kinematografie. Již brzy po vynálezu kinematografu se začaly objevovat nejrůznější nápady a plány, jak s filmem naložit. Zezdola vzniklým iniciativám papež požehnal a zahrnul je v encyklice *Vigilanti Cura* do svého plánu.

Pokud svou pozornost zaměříme na dění v českém prostředí za první a druhé republiky, Protektorátu a za krátkého období třetí republiky ukončené Únorem 1948, spatříme pestrou směsici zajímavých a často protichůdných hlasů a názorů, které směřem k filmu od českých katolíků zaznívaly. Prvním cílem této práce je podat přehled stěžejních témat, která se v myšlení českých katolíků o kinematografii objevovala, a popsat genezi jednotlivých iniciativ a institucí, které byly pro práci s filmem zřízeny. Jelikož se tomuto tématu v českém dějepisectví ještě nikdo nevěnoval a stěžejní archivní prameny byly dosud nezpracovány a badatelsky nevytěženy, je nutnou součástí této práce vytvoření základní informační platformy vycházející téměř pozitivisticky z archivních pramenů. Na tomto základě historických faktů se studie odváží již k interpretaci pramenů, analýze textů a srovnání s děním v zahraničí a především pak srovnání s ideálem vyjádřeným v papežských dokumentech.

Vztah římskokatolické církve ke kinematografii nám zároveň slouží jako pars pro toto širšího transformačního procesu církve v sekularizujícím se a modernizujícím se světě. Odpovědi získané tímto výzkumem tak mohou ukazovat cestu k zodpovězení obecnějších otázek: Jakým způsobem se katolická církev

snažila najít *modus vivendi* se světem změněným po 1. světové válce? S jakými kulturními strategiemi katolická církev přicházela? Jak probíhá proces transformace a adaptace z principu konzervativní struktury, jakou je katolická církev, na podmínky modernizujícího se světa? Jakým způsobem probíhá přivlastnění si a christianizování prvků vlastních vnějšmu světu? Jakým způsobem a zda vůbec může umění pomoci vést tvůrčí dialog s dříve nepřátelským prostředím? A v nejobecnější rovině pak můžeme sledovat proces střetávání se univerzalistického principu (zde zastoupeného křesťanstvím) se sekulárním fragmentarismem.

1.1 Ohraničení tématu

V této studii budeme často operovat s termínem katolická či římskokatolická církev. Vycházíme z toho, že označení katolická církev se vztahuje na společenství všech křesťanských věřících, kteří se identifikují s katolickou tradicí a rituály a kteří za vůdčí osobu svého společenství považují papeže. Katolickou církev pak tvoří velké množství místních církví, které lze rozdělit na církve latinského ritu (římskokatolická církev), církve byzantského ritu (např. jednotlivé řeckokatolické církve), církve alexandrijského ritu (např. koptská katolická církev), církve arménského ritu a církve západosyrského a východosyrského ritu. Pokud tedy budeme hovořit obecně o církvi, o jejím ideovém zázemí a směřování, budeme používat termínu katolická církev. Pokud se však budeme pohybovat v konkrétních podmínkách našeho domácího prostředí, kde byl život církve organizován pražským a olomouckým arcibiskupstvím, budeme používat termínu římskokatolická církev.

Zároveň budeme pod pojmem (katolická) církev myslet primárně společenství všech (katolických) věřících. Pokud budeme hovořit o vrstvě kněží, biskupů, arcibiskupů, tedy o církevních hodnostářích, budeme používat termínu katolická hierarchie. Pro skupinu aktivistických intelektuálů, podnikatelů, politiků a dalších veřejně činných osob, které se hlásí k římskokatolické církvi a aktivně se podílejí na prosazení katolické věrouky a světonázoru do kulturních, právních,

ekonomických a jiných struktur moderního světa, pak můžeme použít sice paradoxního ale funkčního termínu „katolický tábor“.

Ačkoliv v českém prostředí první republiky, druhé republiky, Protektorátu a následné třetí republiky existovalo více církví, naše pozornost bude v této studii omezena pouze na římskokatolickou církev. Děje se tak z několika důvodů:

1. Jednotlivé církve vytvářely v této době poměrně uzavřené systémy. Nelze mluvit o společném religiozním či křesťanském tažení na poli kinematografie. Prvky, které mohou být společné katolíkům a protestantům, jako je např. boj proti nemravnosti, jsou však vlastní také nereligiozním cenzurním aktivitám sekulárních státních orgánů. Spojení katolického a protestantského prostředí se pro tento výzkum nezdá účelné.

2. Aktivity katolické církve ve své praxi nejvíce odrážely universalistický princip křesťanství (např. používáním latiny jako nadnárodního komunikačního prostředku, či důrazem na spolupráci všech katolíků v globálním měřítku). Domácí exponenti římskokatolické církve tak sice paradoxně nekomunikovali s představiteli ostatních církví, jejich aktivity však stály na universalistických principech a fungovaly jako důležité (byť skromné) součásti globální struktury. Zaměření pozornosti na katolickou církev tedy umožňuje zajímavé srovnání domácí a zahraniční reality. Zároveň vzbuzuje naději, že odpovědi vzešlé z takového regionálně omezeného výzkumu a mikrohistorických sond, budou moci přinést odpovědi na obecnější otázky.

3. Římskokatolická církev byla ve sledovaném období a ve vymezeném prostředí jistě nejvýznamnější domácí církví. Její aktivity na poli kinematografie tak byly také nejpropracovanější a nejsystematičtější.

4. Jednotlivé církve mezi sebou nespolupracovaly. Pokud bychom se tedy měli zaměřit na situaci v nekatolickém prostředí, museli bychom u každé jednotlivé církve začínat od samého začátku ponorem do základního kontextu jejího fungování a případného zájmu o kinematografii. Výsledná studie by pak připomínala spíše přehledová encyklopedická hesla a ne ucelený text sledující jedno téma.¹

¹ Není vyloučeno, že do budoucna může vzniknout další studie, která by se zabývala např. komparací konkrétních podmínek prostředí římskokatolické církve a některé protestantské církve. Předtím je však nutné zmapovat základní kontexty, o což se snaží tato studie.

5. Pokud bychom otevřeli naše bádání směrem k dalším církvím či náboženským uskupením, je otázkou, kde bychom stanovili další hranici. Měli bychom náš zájem omezit pouze na největší domácí církve, tedy na římskokatolickou církev a na Českobratrskou církev evangelickou? Anebo by měly být brány v potaz rovněž Československá církev husitská a Církev bratrská? A co další protestantské církve, jako jsou např. Adventisté sedmého dne, anebo aktivity Svědků Jehovových, kteří se v této době snažili v Československu uchytit? A měli bychom se odvážit pátrat po filmových aktivitách řeckých katolíků či pravoslavných? Anebo bychom neměli náš výzkum omezit pouze na křesťanské církve a měli bychom se zaměřit rovněž na aktivity židovských obcí, Islámu anebo východoasijských náboženství? Ohraničení je vždy nutné a naši studii jsme tedy omezili na výzkum aktivit příslušníků římskokatolické církve.

Vzájemný vztah světa filmu a světa náboženství lze zkoumat dvěma přístupy. Ten první může sledovat vztah filmu k náboženství, zde tedy vztah filmu k římskokatolické církvi. Takový způsob práce by sledoval jednotlivé filmy a analyzoval by jejich způsob nakládání s katolickými tématy. Vyžadoval by tedy obeznámenost s nástroji filmové analýzy. Na úvod naší studie je třeba jasně říci, že touto cestou nepůjdeme. Zvolili jsme totiž opačný pohled na věc. Nebudeme zkoumat, jak byla katolická církev zobrazovaná ve filmu, ale jak se film zobrazil v katolické církvi. Půjde nám o to, abychom dokázali popsat a analyzovat, jakým způsobem se fenomén filmu promítl do myšlení a jednání lidí utvářejících život církve – ať už direktivně shora – z pozice vůdčích osobností, anebo zdola – svou každodenní dobrovolnou prací.

Během uvažování nad tématem vztahu katolické církve k filmu vyvstává otázka, zda v dobovém myšlení existovalo něco jako katolický film, a pokud ano, tak co si pod tím pojmem lze představit. Pojem katolický film se ve zkoumaných textech objevuje, byl však dosti efemérní a nelze tak vytvořit jeho jednu jasnou definici, se kterou bychom mohli dále pracovat. Daleko spíš bychom mohli tuto otázku položit jako jeden z klíčových dotazů, na který by tato studie měla přinést odpověď.

1.2 Práce s prameny

Tématu vztahu římskokatolické církve a filmu se v českém prostředí dosud nikdo nevěnoval. O drobných výjimkách, kdy se autoři zaujatí primárně odlišným tématem dotkli problematiky této studie, bude pohovořeno dále. Stejně tak budou na příslušných místech zmíněny zásadní a inspirativní zahraniční studie a rovněž také základní práce z oblasti filmových, církevních a obecně kulturních dějin. Máme na mysli práce věnované onomu obecnějšímu rámci, v jehož kontextu se v naší studii budeme pohybovat.

Zcela zásadní význam pro tuto studii měly ovšem archivní prameny. Stěžejním zdrojem se stal fond Svatováclavské ligy, který je uložen v Archivu Národního muzea. Nezpracovaný archivní fond čítající 176 kرتونů by nebylo možné prostudovat bez pomoci prof. PhLic. Vojtěcha Novotného, Th.D., který ve fondu bádá v rámci svého výzkumu o životě jezuity Adolfa Kajpra. Díky němu bylo možné vytipovat kartony, ve kterých se nacházely archiválie dokumentující filmové aktivity. Svatováclavská liga plnila funkci domácí centrály Katolické akce a v jejím fondu se tak dochovalo množství písemností z činnosti katolických cenzurních sborů. Zároveň významnou část fondu tvoří archiválie vzniklé z činnosti spolku Milenium-film, který stál za realizací filmu *Svatý Václav*. Archivní fond tak poskytuje detailní informace o celém procesu vzniku svatováclavského filmu a o všech peripetiích, které natáčení a následné uvedení do kin provázely.

Pro historický výzkum v oboru církevních dějin jsou samozřejmě důležité archivní fondy vzniklé z činnosti biskupství a arcibiskupství. Tyto fondy jsou nesmírně rozsáhlé a složité. Ani v případě, že jsou archivní fondy zpracované, nelze většinou z archivních pomůcek rozpoznat, které spisy se týkají témat relevantních pro téma této studie. Plošné procházení plného rozsahu těchto archivních fondů by však nebylo účelné. Přes veškerou vynaloženou snahu si tato studie neklade za cíl zcela vyčerpat zkoumané téma ani probádané zdroje.

Na některých místech v této studii mikrohistoricky zaostříme až na úroveň jednotlivců či drobných vesnických kin. Umožnilo nám to nejen dochování archivních fondů biskupství, arcibiskupství či Svatováclavské ligy, ale také některých velice zajímavých archivních fondů spíše regionálního významu

uložených v síti státních okresních archivů. Cílem bylo vyzdvihnout je z jejich regionálního rámce a osudy zkoumaných aktivních jednotlivců doplnit náš výklad zasazený do globální struktury katolické církve.

Archivní materiály obsahující zápisy ze schůzí, korespondenci či účetní materiály podávají informace „ze zákulisí“ každodenního provozu. Důležité však byly ideje, které vše iniciovaly a rozpohybovaly, a které byly zároveň tímto provozem dále produkovány a šířeny. Nepřeborný proud myšlenek byl hlásán na stránkách dobových periodik a nejrozumnějších příruček uložených především v oddělení časopisů Knihovny Národního muzea, v Národní knihovně a v knihovně Teologické fakulty Univerzity Karlovy.

Stěžejním je v této studii napojení domácích katolických iniciativ na globální strukturu katolické církve. Svá zásadní sdělení týkající se názorů na dobově a společensky významná témata publikovali papežové pomocí encyklik. Některé encykliky vyšly v českých překladech, originály jsou dostupné v několika jazykových mutacích (včetně většinou původní latiny) na oficiálních internetových stránkách Vatikánu. Encykliky nám posloužily jako zdroje poznání oficiálního ideálu, který měl prostupovat všechny další aktivity v katolické církvi na všech úrovních pomyslné pyramidy směřující od papeže přes biskupy až po každodenní realitu moravského katolíka promítajícího ve svém volném čase filmy v místním orelském kině. Naší snahou bylo zkrátka postihnout to podstatné, co propojuje všechny tyto úrovně a zaznívá v celém pestrém sboru různorodých a často protichůdných hlasů.

2 Katolická církev konce 19. a první poloviny 20. století

V dějinách se nelze dobře orientovat bez znalosti důležitých souvztažností a vazeb, které utváří rámec determinující budoucí události. Ani problematiku vztahu katolické církve ke kinematografii nelze chápat osamoceně bez kontextu celé rozsáhlé debaty o vztahu katolické církve k modernímu světu, která v církvi probíhala přinejmenším od poloviny 19. století. Nelze také sledovat aktivity českých katolíků bez kontextu určujících celocírkevních trendů vycházejících z vatikánského centra. Následující kapitola bude proto věnována popisu základních témat, která byla v církvi debatována, a charakteristice vůdčích osobností, tedy zejména papežů, kteří debatu o vztahu katolické církve k modernímu světu svými zásahy utvářeli. Další kapitoly se pak budou o informace podané na tomto místě opírat a základní teze budou dále rozpracovávat na příkladu vztahu katolické církve ke kinematografii v českém prostředí v období první poloviny 20. století.

Dějiny katolické církve lze do jisté míry vnímat jako neustálé a téměř pravidelné střídání progresivních a konzervativních trendů. Katolická církev se snaží zůstat konzistentní a tedy konzervativní, pokud se jedná o základní teze víry, které má za úkol zachovat v jejich plném a nezměněném významu a předat je dalším generacím, a to navzdory neustále se měnícímu dobovému vnímání a proměnám kulturního prostředí. Zároveň však platí heslo *Ecclesia semper reformanda*. Ačkoliv by základní pravdy, které katolická církev uchovává, měly být absolutní a funkční bez ohledu na proměny pozemského světa, stává se celkem běžné, že se církevní praxe a nauka v řadě oblastí natolik vzdálí od reálných potřeb tohoto světa, že odpovědi, které církev nabízí, přestávají být pro svět nejen čitelné, ale nezřídka také potřebné. Kontrast mezi oficiálním vymahatelným zněním nauky a skutečnými potřebami vyvěrajícími z životních situací reálných lidí volal po nápravě, která v historii nabývala podob reforem sv. Františka, Martina Luthera, tridentského koncilu anebo 2. vatikánského koncilu. Všechny tyto velké reformy však byly předznamenány různými aktivitami pionýrů a proroků změn v církvi

a byly tak spíš jistým završením a artikulováním obrodných myšlenek, které byly v té které době už po delší čas v církvi skrytě přítomné. Stejně tak, jako bylo v regulích žebravých řádů františkánů a dominikánů vyjádřeno leccos z života chudoby albigenských, či tak jako Martin Luther navazoval na reformní dílo Jana Husa a Jana Viklefa a tridentský koncil byl předznamenán založením Tovaryšstva Ježíšova, byl i 2. vatikánský koncil završením a vyjádřením myšlenek, které se v církvi objevovaly již od poloviny 19. století.

Pontifikáty papežů Pia IX. (1846–1878) a Pia X. (1903–1914) lze stručně charakterizovat jako dobu, kdy církvi vládly osoby, které si svou osobní zbožností sice vysloužily pověst světců,² svým nepochopením změn, které ve světě probíhaly, a nepochopením směřování společnosti směrem k moderní liberální demokracii však poznamenaly negativně obraz celé církve na mnoho let dopředu. Důsledkem byla faktická ztráta možnosti vstupovat do dialogu se světem a být mu rovnocenným partnerem.

Nepochopení se samozřejmě netýkalo absolutně všech výdobytků moderního světa. Například řada technických vynálezů byla za osobního přispění papežů katolickou církví přijata a běžně používána.³ Jiná situace však byla v jejich akceptování společenských, kulturních, vědeckých a politických změn. Pokud papežové, a s nimi celá či alespoň rozhodující část církevní hierarchie, nezastávali vyloženě odmítavé stanovisko, rozhodli se alespoň vyčkávat, jakým směrem se budoucí vývoj vydá.⁴ Tato strategie se sice mohla ukázat v některých případech jako správná,⁵ ve svém důsledku však dovedla katolickou církev do izolace a způsobila, že Pius IX. a Pius X. jsou dnes vnímáni jako hlavní architekti

² Pius IX. byl v roce 2000 blahověstěn, Pius X. byl v roce 1954 dokonce prohlášen za svatého.

³ Pius IX. přehodnotil kupříkladu odmítavé stanovisko svých předchůdců vůči železnici. Nejen, že nechal v Papežském státě vybudovat železniční nádraží, ale sám také železnici ve svém speciálním papežském vlaku často a rád využíval.

⁴ HALAS, František X., *Fenomén Vatikán: idea, dějiny a současnost papežství, diplomacie Svatého stolce, České země a Vatikán*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013, s. 261.

⁵ Konzervativní a ne-sekulární, ne-profánní, v skutku „mimosvětový“ charakter katolické církve hrál úlohu v jisté resistenci vůči teoriím a státním zřízením, které si kladly absolutní nároky na člověka a odvozovaly své pravdy pouze z reálného světa, ať už se jednalo o kapitalismus, materialismus, rasismus či nacionalismus. Tato „mimosvětovost“ katolictví hrála také roli v romantickém okouzlení řady konvertitů, jak o tom bude ještě pojednáno dále.

katolického ghetta, do kterého se církev dobrovolně a bolestínsky během jejich pontifikátů uzavřela.⁶

Další dva papežové, kteří utvářeli obraz katolické církve po první světové válce, Pius XI. (1922–1939) a Pius XII. (1939–1958) na jejich odkaz, jak už napovídají jména, která si zvolili, v lecčems navazovali. Takzvané „pianské období“ v církvi pak doplňují ještě dva papežové jiného jména – Lev XIII. (1878–1903) a Benedikt XV. (1914–1922). Oba tito papežové také přinášejí (a to nejen svým jménem) cosi nového v pojetí vztahu církve a světa. V zásadních věcech však nevybočují z trendu, který je pro „pianské období“ určující.

2.1 Pontifikát Pia IX. (1846–1878)

Papež Pius IX. nastoupil svůj pontifikát s pověstí liberála a sympatizanta společenských reforem. Po osobní zkušenosti s revolučními nepokoji roku 1848, kdy jemu samotnému šlo o život a kdy musel uprchnout z Říma, otočil ve svých politických preferencích o sto osmdesát stupňů a stal se strůjcem návratu světa do pořádků, jaké panovaly před Velkou francouzskou revolucí.

Stejným způsobem, jako se katolická církev uzavřela před světem do vlastního mikrosvěta, uzavřel se i papež mezi zdi vatikánského paláce. Poté co roku 1870 armáda sjednocené Itálie dobyla Řím, přestal de facto existovat Papežský stát a papež, který nové státní zřízení nikdy neuznal, se stal „vatikánským vězněm“.

Katolická církev za pontifikátu Pia IX. začala s okolním světem komunikovat především formou odsouzení.⁷ Jakoby opravdu závažné problémy doby pro církev buď neexistovaly, anebo byly pouhým plodem odchýlení se od ortodoxní linie. Papež uzavřený ve vatikánském paláci ukřivděně sledoval světové dění a vše, co neslo stopy liberalismu či dědictví Velké francouzské revoluce, vnímal jako přímý útok na jím reprezentované pravé křesťanství. Na svět, který se rapidně industrializoval a modernizoval, reagoval vydáním *Syllabu Errorum*, tedy soupisu bludů a omylů moderního světa. Na masovou ztrátu věřících z řad proletariátu,

⁶ PUTNA, Martin C., *Česká katolická literatura 1848–1918*. Praha: Torst 1998, s. 70–100.

⁷ PETRÁČEK, Tomáš, Církev doby Pia XII. *Salve, revue pro teologii a duchovní život* 18, 2008, č. 3, s. 9.

který byl ve městech vykořeněn ze svých tradičních venkovských struktur a nejrychleji ztrácel kontakt s katolickou církví, reagoval odsouzením komunismu v encyklice *Qui pluribus*,⁸ která sama ovšem přinesla jen matné náznaky alternativního řešení.⁹

Odrůzenost papeže od světa a jeho reálných problémů dokládá i vyhlášení dogmatu o neposkvrněném početí Panny Marie z prosince roku 1854. V době radikální proměny světa nepřišel papež s žádným vyjádřením k aktuálním palčivým problémům, ale věnoval svou pozornost v podstatě subtilnímu a i v rámci katolické teologie nejednoznačnému tématu. Vyhlášení dogmatu pak ještě více vzdálilo katolickou církev nejen sekularizujícímu se světu, ale také ostatním protestantským a pravoslavným církvím. Přinejmenším údiv pak vyvolalo vyhlášení dogmatu o papežské neomylnosti. Tím papež jasně vyjádřil, že to není on, kdo má vycházet vstříc světu a snažit se o dialog, ale naopak svět se musí ve všem podříditi vůli papeže.¹⁰

Během pontifikátu Pia IX. přestala být katolická církev definitivně tou církví, která je plně propojená se světem. Přestala být onou universální církví, která měla určovat zásadní společenská témata a řídit běh světa. Od pontifikátu Pia IX. začaly vedle sebe existovat dva oddělené světy – svět mimo církev a svět uvnitř církve. V tomto bodě Pia IX. paradoxně završil tendence Velké francouzské revoluce, které směřovaly k přísné odluce světa a církve a zatlačení veškeré religiozity do privátní sféry lidského života. Samotný svět uvnitř církve se omezil na čím dál tím víc do sebe uzavřenější ghetto.

2.2 Pontifikát Lva XIII. (1878–1903)

Nástupcem Pia IX. na papežském stolci se stal Lev XIII. Tento papež se v duchu pravidla o střídání konzervativních a progresivních sil v církvi snažil (slovy

⁸ <<https://w2.vatican.va/content/pius-ix/it/documents/enciclica-qui-pluribus-9-novembre-1846.html>> [citováno 1. 9. 2017].

⁹ A například katolický sociální reformátor Félicité Robert de Lamennais, který jevil opravdový zájem o osudy továrních dělníků, ale kterého odsoudil již dřívější papež Řehoř XVI. zůstal i během pontifikátu Pia IX. v nemilosti.

¹⁰ SCHOOF, Mark, *Výzva nového věku*. Praha: Vyšehrad 1971, s. 25–26.

Martina C. Putny) „*najít církvi ve světě důstojné místo*.“¹¹ Lev XIII. nevnímal vztah mezi církví a světem jako nesmiřitelný boj. A ani svět nevnímal coby nepřítel vyzbrojeného bludy Velké francouzské revoluce a chimérickou ideou liberální společnosti, který touží zahubit vše dobré ze staletí trvající katolické tradice. Lev XIII. si zachoval ke světu mimo církev poměrně vstřícný a přátelský postoj. Ačkoliv i on vydal některé encykliky odsuzující antikatolické trendy panující ve vnějším světě,¹² snažil se přesto uzavírání katolické církve do ghetta zvrátit anebo alespoň zmírnit.¹³

Lev XIII. otevřel vatikánské archivy a umožnil v nich studovat badatelům bez ohledu na jejich konfesní příslušnost. Roku 1902 zřídil papežskou biblickou komisi, která měla za úkol dostat do té doby rigidní katolickou biblickou exegezi na úroveň protestantského výzkumu. Reorganizoval církevní struktury, a to především směrem k mimoevropským tradičně katolickým zemím. Své pozitivní nastavení ke světským novinkám technického rázu demonstroval třeba také tím, že se v roce 1896 nechal filmovat.¹⁴ Pozitivně se také jako první papež vyjádřil k demokracii, když v rámci snah o normalizaci vztahů s Francií uznal její republikánské zřízení. To uznal sice jen jako jednu z mnoha možných forem vlády, apriori jej však při tom neodsoudil. Na druhou stranu ovšem ve své encyklice *Libertas praestantissimum* kritizoval zneužívání lidské svobody moderním liberalismem a vysvětloval, proč není lidská svoboda v té podobě, ve které ji moderní svět vnímá, z ortodoxního katolického hlediska akceptovatelná.¹⁵

Zlomovým krokem však bylo vydání encykliky *Rerum novarum* v květnu roku 1891. Encyklika, která začíná slovy „*dychtění po novotách*“¹⁶ znamenala sama velkou novotu. Papež její pomocí poprvé naléhal na katolíky, aby se aktivně

¹¹ Martin C. Putna trefně vystihl, že cesta do uzavřeného ghetta je pro katolickou především cestou ztráty její důstojnosti, viz PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 75.

¹² Roku 1878 vydal encykliku *Quod apostolici muneris* proti socialismu a roku 1884 encykliku *Humanum genus* proti zednářství. <http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/la/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_28121878_quod-apostolici-muneris.html> a <http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/la/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_18840420_humanum-genus.html> [citováno 13. 7. 2019]

¹³ Například svou snahou přizvat k práci v církvi rovněž laiky, viz POSPÍŠIL, Ctirad Václav, Lev XIII. a jeho encyklika o Duchu svatém (úvod k českému vydání encykliky). In: LEV XIII., *Divinum Illud Munus*. Praha: Krystal OP 1998, s. 5–18.

¹⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=vzLduvnW-FA>> [citováno 1. 9. 2017].

angažovali v problémech moderního světa, a to za pomoci moderních prostředků.¹⁷ V encyklice se nejvyšší představitel církevní hierarchie poprvé jasně vyjádřil k jednomu z největších problémů doby – k negativnímu dopadu industrializace na život proletariátu. Řada katolických osobností i organizací již v této oblasti desítky let působila. Nyní se však konečně mohly opřít o jasné a závazné vyjádření papeže. Lev XIII. se v encyklice jasně postavil proti vykořisťování dělníků, ale zároveň proti řešením, která vycházela z popření nedotknutelnosti soukromého vlastnictví. V papežově koncepci totiž hrálo soukromé vlastnictví důležitou roli, a totiž soukromé vlastnictví spravedlivé mzdy.

Lev XIII. se v encyklice stavěl na stranu utlačovaných dělníků. K obraně jejich práv papež navrhoval, aby vznikla speciální katolická výrobní družstva, odborové organizace i politické strany.

Situace však byla daleka tomu, aby katolíci mohli opustit své ghetto a volně působit v nekatolických politických stranách, anebo spolupracovat v odborech například se socialisty. Katolíci mohli bránit své důstojné místo ve světě, a to i za pomoci prostředků modernímu světu vlastních. Tyto prostředky však musely podléhat schválení církevní hierarchie. Katolíci tedy nezbořili hradby svého ghetta a nevstoupili zcela volně do okolního světa. Směli si pouze uvnitř svého uzavřeného světa pořídit své vlastní katolické kopie nástrojů, které byly vlastní okolní moderní společnosti.

¹⁵ Lidská svoboda, tak jak ji liberální moderní společnost chápe, nemůže vycházet z lidské přirozenosti. V lidské přirozenosti totiž, dle Lva XIII., nemůže existovat svoboda odmítnout Boha. *Itaque ex dictis consequitur, nequaquam licere petere, defendere, largiri, cogitandi, scribendi, docendi, itemque promiscuam religionum libertatem, veluti iura totidem, quae homini natura dederit. Nam si vere natura dedisset, imperium Dei detrectari ius esset, nec ulla temperari lege libertas humana posset.* <http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/la/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_20061888_libertas.html> [citováno 1. 9. 2017].

¹⁶ „Dychtění po novotách již dlouho zneklidňuje státy (...),“ v originále: „**Rerum novarum** semel excitata cupidine, quae diu quidem commovet civitates (...)“. <http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/la/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html> [citováno 1. 9. 2017].

¹⁷ CHENAUX, Philippe. Pius XII. a druhá světová válka. *Salve, revue pro teologii a duchovní život* 18, 2008, č. 3, s. 37.

2.2.1 Novoscholastika

Pro obranu oné důstojné pozice katolíků v moderním světě měli být katoličtí teologové dobře argumentačně a teoreticky vybaveni, a to zejména na rovině filozofických a teologických disputací. V době racionalistického 19. století se přirozeně zdálo jako nejvhodnější použít to nejracionálnější, co katolická tradice nabízela – tedy učení Tomáše Akvinského. Učíme na tomto místě stručný exkurz a věnujme pár vět fenoménu novotomismu a novoscholastiky.

Tomismus, tedy filozofický směr vycházející z učení Tomáše Akvinského a jeho následovníků, zažil svůj vrchol ve 13. a ve 14. století. Po století jistého úpadku nastal další vrchol v 16. a v 17. století a po dalším období oslabení přišel třetí vrchol v polovině 19. století. Encyklikou Lva XIII. *Aeterni Patris*¹⁸ ze srpna roku 1879 byl tomismus (nebo lépe řečeno novotomismus) ustanoven jako oficiální rámec katolického myšlení. Pro následující období, které se na více rovinách obracelo pro inspiraci do středověku, lze použít termín novoscholastika.

Encyklikou *Aeterni Patris* se papež pokusil dát katolickým vědcům do rukou nástroj racionalistického a empirického myšlení, který by byl v naprostém souladu s věroukou. Problematickým již však bylo prohlášení učení Tomáše Akvinského za vrchol lidského myšlení. Veškeré další netomistické filozofické směry, které v dějinách následovaly, údajně nemohly pro víru a správné pochopení světa přinést již nic užitečného. Byl tak přerušen kontinuální vývoj myšlení od 14. století dále a zároveň bylo rezignováno na další snahy promýšlet svět nad a mimo rámec této jedné středověké školy.¹⁹

Encyklika *Aeterni Patris* prohlásila tomismus za oficiální filozofický a teologický směr katolické církve. Papež Pius X. pak dokonce ukotvil povinnost výuky novotomismu v Kodexu církevního práva. Pro potřeby masové výuky musela být složitá, subtilní a vnitřně různorodá filozofie nutně zjednodušena. Roku 1914 bylo vydáno tzv. čtyřiaadvacet tomistických tezí, které se snažily vystihnout jádro tomismu několika přesně naformulovanými větami.²⁰ Středověký tomismus však

¹⁸ <http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/la/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris.html> [citováno 1. 9. 2017].

¹⁹ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 76–79.

²⁰ MACHULA, Tomáš, FILIP, Štěpán Martin, *Tomismus čtyřiaadvaceti tezí*. Praha: Krystal OP 2010.

kladal vždy důraz na svobodu bádání a tázání se, zásadní byla vždy otázka, na kterou se pomocí racionalistického a logického myšlení hledala odpověď. Naproti tomu se středobodem novoscholastických apologií stala nezpochybnitelná dogmata a teze, které měly být před světem pomocí tomismu obhájeny.²¹ Novoscholastici jakoby nedokázali vidět plnost a komplexnost tomismu, ale „skutečnost spásy rozkládali na atomy, (...) soustředili se na pouhé detaily a jejich malý odstup jim už nedovoľoval postřehnout celkovou výstavbu středověké syntézy.“²²

Novoscholastika přestala být svobodnou filozofií a stala se nutně ideologií. Prolnula natolik s církevním establishmentem, že když jí posléze začaly (nejen) teologičtí modernisté kritizovat, vztáhly si tuto kritiku na sebe také církevní struktury. Kritika nepochopení či zneužití jednoho směru křesťanské filozofie začala být najednou vnímána jako útok na katolickou církev jako takovou.²³

2.3 Pontifikát Pia X. (1903–1914)

Po relativně smířlivém pontifikátu Lva XIII. nastal ve vývoji katolické církve opět obrat směrem k utužení poměrů a obraně ortodoxních pozic. Interpretace pontifikátu papeže, který svým jménem jasně deklaroval návaznost na k modernímu světu nesmiřitelného Pia IX., je dodnes velmi nejednoznačná a přináší značné kontroverze.

Papež Pius X. kladl důraz na vnitřní obnovu církve, zasadil se o časté svaté přijímání a umožnil přístup ke svatému přijímání také pro malé děti,²⁴ reformoval kanonické právo a breviář, byl známý svým zájmem o charitativní činnost a na osobní rovině měl pověst velice laskavého a přátelského muže. Již během jeho života ho provázela pověst světce a později byl za svatého skutečně prohlášen.²⁵ Po celý svůj život měl blízko k lidovým vrstvám a měl v úctě jistý druh prosté,

²¹ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 78.

²² SCHOOF, M., *Výzva nového věku*, s. 28.

²³ SCHOOF, M., *Výzva nového věku*, s. 31.

²⁴ Pius X. se tím snažil přerušit praxi, kdy věřící přistupovali k eucharistii jen jedenkrát do roka. Ve svém dekretu z roku 1905 doporučoval každodenní přístup k eucharistii a listem *Quam singulari* z roku 1910 pak povoloval přístup k eucharistii také malým dětem, ovšem za podmínky, že již dokáží rozeznat svaté přijímání od ostatních pokrmů.

přirozené až dětské zbožnosti, který reprezentují Terezie z Lisieux, Jan Vianney či Jana z Arku.²⁶ Zároveň je Pius X. dodnes exponentem těch nejkonzervativnějších a nejpravicovějších kruhů v církvi. Liberálními proudy v katolické církvi bývá vnímán jako archetyp nepochopení ducha doby.

Heslem pontifikátu Pia X. bylo *Instaurare Omnia in Christo*, tedy obnovit vše v Kristu. Vzorem obnovy měla být středověká katolická církev, která vsutku utvářela světové dění a určovala zásadní společenská témata, tedy hrála tu roli, ze které byla katolická církev po Velké francouzské revoluci čím dál tím více vytlačována. Vzorem se jí však měla stát nejen středověká církevní moc, ale také středověká tomistická teologie a středověké formy uměleckého vyjádření. Pius X. se snažil bránit katolickou identitu v její ortodoxní podobě. Nebyl však ochoten připustit, že moderní svět může nabízet i katolické ortodoxii nějaké adekvátní formy. Proto ve svém motu proprio z listopadu roku 1903 s názvem *Tra le sollecitudini* Pius X. odmítal při mších použití hudebních doprovodů, které se inspirovaly profánní hudbou. Kritizoval nejen soudobé pokusy o moderní sakrální hudební kompozice, ale i tradici barokní a klasicistní hudby. Nepřekonatelnou a ideální, a tedy i jedinou povolenou hudební formou se měl stát středověký gregoriánský chorál.²⁷

Snaha restaurovat středověkou moc a slávu katolické církve alespoň pomocí jejích vnějších znaků je patrná například také na novogotické architektuře či na nazarénismu ve výtvarném umění. Odmítnutí soudobých uměleckých forem však vedlo katolickou církev nejen do izolace, ale také se v praxi promítlo ve značné

²⁵ Beatifikace proběhla 3. června 1951, kanonizace pak 29. května 1954. Záhy po smrti Pia X. roku 1914 začaly vznikat petice na podporu jeho svatořečení. Samotný akt svatořečení provedl papež Pius XII.

²⁶ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 62–66.

²⁷ Zpěváci, kteří svým zpěvem doprovázejí liturgii, se účastní v podstatě mše svaté v roli celebrantů. Z toho důvodu jsou, dle motu propria, z chórového zpěvu vyloučeny ženy. Sopránové hlasy mají být zastoupeny pouze chlapci. „*Ex eodem principio sequitur ut cantores in ecclesia liturgico munere fungantur, ideoque mulieres, cum huius muneris non sint capaces, admitti non possint ad chorum vel ad musicos. Quod si igitur voce acutior (soprani) vel acuta proxima (contralti) uti velimus, perantiquo ecclesiastico more a pueris hae voces edantur.*“ <http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html> [citováno 1. 9. 2017].

příchyllosti ke kýči barvotiskových svatých obrázků.²⁸ Martin C. Putna pak trefně poznamenává, že církev, která se více ohlíží do minulosti, než aby hleděla do budoucnosti, vykazuje přesně ty známky krize a úpadku „stárnutí katolicismu“, které vypožoroval Oswald Spengler.²⁹

2.3.1 *Antimodernismus*

Největším a nejdiskutovanějším konfliktem pontifikátu Pia X. se stal boj proti modernismu. Jako modernisté byli svými názorovými odpůrci negativně označeni různí teologové, které spojovalo to, že si uvědomovali velký rozpor mezi oficiálními požadavky Vatikánu a reálným stavem světa a chtěli tento rozpor napravit. Řada z nich odmítala zkostnatělé pojetí novotomismu, které často nemělo s původní filozofií Tomáše Akvinského mnoho společného. Oproti přísnému střežení absolutismu dogmat přicházeli například s názorem, že papežská nařízení, dogmata ale i Písmo svaté, se nemají chápat jako absolutní, doslovná a nezpochybnitelná pravda, ale jako symbolický a historicky podmíněný text, který se musí v každé době a v každé společnosti znovu a znovu interpretovat. Jedině tak může být jejich pravé poselství opravdu životaschopné a inspirativní bez ohledu na konkrétní místo a čas recepce.³⁰ Toto dnes celkem běžně přijímané subjektivistické pojetí ovšem vyvolalo v kruzích konzervativních katolíků naprosto hysterickou reakci.³¹

²⁸ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 96–99.

²⁹ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 55.

³⁰ SCHOOOF, M., *Výzva nového věku*, s. 50.

³¹ Zde však budiž řečeno, že současná církevní historiografie se snaží z hodnotově neutrálních pozic zkoumat jednotlivé aktéry, jejich myšlenky a dopad jejich vlivu na společnost i na tábor ideových protivníků. Patrná je také snaha narušit, či alespoň zproblematizovat, zjednodušené pojetí situace jako nesmiřitelného boje dvou monolitických bloků. Při detailnějším zkoumání logicky vysvětluje, že ne všichni teologové, kteří byli zahrnuti pod označení „modernisté“, byli ve všech svých názorech stejně liberální (někteří zastávali v konkrétních záležitostech dokonce ultramontánní postoje) a naopak jejich odpůrci nebyly ve všech ohledech stejně konzistentně konzervativní a antimodernističtí. Patrné to bude například na jednání tradičně konzervativní římské inkvizice. Viz např. ARNOLD, Claus, *Malé dějiny katolického modernismu*. Praha: Vyšehrad 2014.

Počátek 20. století byl dobou, kdy svět věřil ve velká spiknutí tajných spolků (kupříkladu roku 1903 byly poprvé vydány Protokoly sionských mudrců). Paranoidní a hysterické reakce na myšlenky modernistů vycházely z představy, že na světě existuje jakési spiknutí, které pod řízením svobodných zednářů, Židů či socialistů bez ustání usiluje o narušení stability a řádu světa. Prvním velkým projevem tohoto spiknutí mělo být reformní hnutí 16. století a odloučení protestantských církví, druhým pak měl být požadavek svobody, rovnosti a bratrství Velké francouzské revoluce. Z podhoubí protestantismu a demokracie měl vyrůst rovněž modernismus, který měl mít jediný cíl – zbavit svět Boha.³² Obrovský strach konzervativních kruhů v katolické církvi ze spiknutí modernistů, o kterém encykliky mluví, ale které reálně nikdy neexistovalo, může snad vysvětlit, ovšem v žádném případě omluvit, neurotické a hysterické reakce.³³ Kvůli tomuto strachu byli v podstatě hozeni přes palubu nejproduktivnější a nejoriginálnější katoličtí teologové. Vatikán se dál orientoval na lidové vrstvy, pozdně barokní avšak vnitřně již vyprázdněnou devocionální zbožnost a tradiční společenské struktury. Ostentativně pak dával najevo, že inteligence, městské elity či progresivní část umělců, tedy ti, kdo se orientovali v moderním světě a byli v něm pevně usazení, rozhodně nejsou tou skupinou, kterou by toužil oslovit.

Zde se zajisté projevila ona přichylnost Pia X. k lidové zbožnosti a zdánlivé nekomplikovanosti tzv. „svatého dětství“, jehož se stal po svém svatořečení dokonce patronem. Jakoby pravým mottem Piova pontifikátu byla pasáž z Matoušova evangelia: *„Kdo svádí k hříchu jednoho z těchto nepatrných, kteří ve mne věří, pro toho by bylo lépe, aby mu pověsili na krk mlýnský kámen a potopili*

³² ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 19. Obdobně vnímal genezi ateismu katolický kněz a autor řady studií o vztahu člověka k modernímu světu Dominik Pecka. Ten také hledal počátek všeho negativního v reformaci. Luther, podle Pecky, odmítl autoritu a společenství církve, uznával však alespoň autoritu Bible a Krista a žil nadále ve společenství křesťanů. Po Lutherovi přišlo osvícenství a Voltaire, druhý z praotců moderního myšlení, již odmítl autoritu Bible a v duchu dobového racionalismu odsunul Krista mezi mrtvé filozofy. Přesto si Voltaire ponechal alespoň víru v Boha – svého stvořitele. Po Voltaireovi ovšem přišli darwinisté a materialisté, kteří zbavili člověka víry v Boha a zanechali ho na světě zcela opuštěného. Více viz PECKA, Dominik, *Moderní člověk a křesťanství*. Praha: Vyšehrad 1948, s. 34.

³³ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 84.

ho do mořské hlubiny. Běda světu, že svádí k hříchu!“³⁴ Papež se cítil právem být ochráncem všech slabých, chudých a utlačovaných, kterým bylo, z jeho pohledu, usilováno o jejich duše. Problém však nastává ve chvíli, kdy papež ztratí všechny, kteří se snaží vést se světem rovnocenný dialog, a vnímá je jako ty, pro které by bylo lepší, aby se nacházeli na mořském dně a s mlýnským kamenem přivázaným kolem krku.

Antimodernistický dekret *Lamentabili sane exitu* a následná encyklika *Pascendi Dominici gregis* z roku 1907 měly stabilizovat poměry v církvi. Stinnou stránkou stabilizačního procesu však bylo množství udávání, trestů, suspendací a exkomunikací uvnitř církve a poškození obrazu církve v nekatolickém prostředí na další dlouhá desetiletí. Neochota připustit si, že modernisté nebyli zavilí (anebo zaplacení) nepřátelé křesťanství, ale věřící křesťané upřímně toužící pomoci církvi srovnat krok se světem a získat v něm opět důstojné místo, je dodnes zarážející. Vysvětlením může být reálný strach konzervativních kruhů ze světa, který se rychle vzdaloval tradičním strukturám a unikal známým formám dozoru, spolu s nesebevědomím, které konzervativci vůči modernímu světu pociťovali. Razantně potlačeny totiž nebyly jen myšlenky relativizující dogmata a mocenskou autoritu tradičního katolictví, ale také progresivní tendence na poli kultury.³⁵

2.3.2 *Negativa modernismu*

Pokud kritizujeme pesimistické a paranoidní vnímání vývoje moderní společnosti, jaké prezentoval antimodernismus Pia X., musíme stejně odmítnout i opačný přístup, který by chtěl zcela zamlčet mnohé vady na kráse, které bylo možno na vývoji k moderní liberální společnosti pozorovat. Společenské změny „dlouhého 19. století“ přinášely totiž řadu aspektů, kvůli kterým se konzervativní část katolické církve cítila právem ohrožena. Především se stále častěji a silněji ve

³⁴ Mt 18,6-7.

³⁵ Katolíci si museli uvědomovat, že již dávno nejsou schopni držet se světem krok ve filozofii, vědě ani v umění. Z tohoto vědomí vzešlo i české a německé specifikum – literární modernismus, neboli katolická moderna, která reagovala právě na směšnost tendenční katolické literatury a kladla si za cíl vytvořit opět díla, která, ač vzešlá z katolického milieu, budou brána v uměleckém světě se vším respektem. I tyto tendence na poli kultury však byly razantně potlačeny. Viz PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848–1918*, s. 261–354.

společenském diskurzu ozýval agresivní antiklerikalismus. Ve Francii došlo kodluce církve od státu a k vypovězení řeholníků za hranice země. V bismarckovském Německu probíhal *Kulturkampf*, byly rušeny kláštery a někteří biskupové a kněží byli dokonce zavíráni do vězení. Z romantického hledání kulturních kořenů evropských národů se postupně vyvinul nacionalistický šovinismus, který živil v lidech iracionální nenávist vůči příslušníkům jiných národů či lidem jiných ras a na místo Boha stavěl novou modlu – národ. Komunismus pak zase se svou modlou pozemského ráje vnášel nenávist mezi příslušníky odlišných společenských vrstev. A v neposlední řadě konzervativní katolíci s nedůvěrou hleděli na přílišnou víru v pokrok, racionalismus a antropocentrickou vědu, která na místo Boha stavěla modlu člověka. Z jistého úhlu pohledu jsou pak obavy z vývoje moderní společnosti přece jen pochopitelnější. Zvláště, když si uvědomíme, že vývoj první poloviny 20. století mnohé z těchto obav naplnil.

2.3.3 Dokumenty *Lamentabili sane exitu* a *Pascendi Dominici gregis*

Třetí plochy mezi moderním světem, respektive vývojem společnosti k modernímu liberálnímu a sekulárnímu zřízení, a v tradičních mentálních i politických strukturách ukotvenou katolickou církví dospěly během pontifikátu Pia X. do otevřeného konfliktu. Reakce papeže a jeho spolupracovníků vyjádřená dokumenty *Lamentabili sane exitu* a *Pascendi Dominici gregis* je důležitým a zajímavým dokumentem, ve kterém papež závazně vymezuje vztah církve a jejích věřících vůči okolnímu modernizujícímu se světu. Z tohoto důvodu se u těchto dvou dokumentů krátce zastavme.

Německý historik církevních dějin Claus Arnold zpracoval v rámci svého výzkumu materiály z Vatikánského tajného archivu a rozklíčoval tak zákulisní hry, které stály v pozadí vydání dokumentů *Lamentabili sane exitu* a *Pascendi Dominici gregis*. Z této studie vysvítá, že oba dokumenty měly za cíl různorodé a nezávisle na sobě u různých teologů se objevující myšlenky setřídít, zanalyzovat, odhalit jejich omyly a paušálně je odsoudit. Důležité bylo, že odsouzen neměl být jen nějaký náhodný sběr dobových omylů, ale dokumenty měly odhalit a odsoudit

propracovaný pseudoteologický systém, který měl směřovat k rozkladu církve a víry ve světě.

Odrasovým můstkem pro odsouzení celého modernismu se stala kritika díla francouzského teologa Alfreda Loisyho. Konzervativní teologové kritizovali Loisyho pojetí biblické exegeze a dogmat, které chápalo Bibli jako literární text určený k interpretaci a dogmata jako v zásadě relativní a na situaci svého vzniku závislá nedokonalá vyjádření víry, která taktéž podléhají dalším dobovým interpretacím a jsou podřízeny subjektivní náboženské zkušenosti.

Konzervativní klika pak měla cíleně vytvářet atmosféru domnělé krize a ohrožení, v rámci nichž se snažila dotlačit papeže a centrální římské úřady k razantním krokům. Požadovaly například, aby bylo oficiálně vyhlášeno, že první kapitola knihy *Genesis* není v žádném případě pouhým symbolickým anebo básnickým textem, ale že se jedná o doslovný historický popis událostí stvoření světa.³⁶ Oponenti takového přístupu k Písmu svatému byli otevřeně napadáni a na papežovi byla vyžadovaná jejich exkomunikace. Je samozřejmě otázkou, zda samotný Pius X. tomuto tlaku pouze podlehl, anebo sám aktivity antimodernistů vítal a aktivně spoluutvářel. Skutečností však je, že na Loisyho adresu Pius X. prohlásil, že se nesmí připustit, aby Loisy nadále beztrestně svými bludy „*dával maličkým, kteří prosí o životadárný chléb, kameny nebo místo božské ryby jedovatého hada.*“³⁷

Z debaty okolo kritiky myšlenek Alfreda Loisyho měl vzniknout dokument, který by odhalil a odsoudil všechny chyby modernistických teologů. Pravomoc vydat takový dokument mělo Svaté oficium, tedy Kongregace římské a obecné inkvizice. Dokument nazvaný *Lamentabili sane exitu* vydaný 3. července 1907 však očekávání antimodernistů nenaplnil. Dokument sice odsoudil vybraných 65 tezí, které vycházely z kritiky díla Alfreda Loisyho, působením teologů Svatého oficia však bylo původní vyznění zásadně oslabeno.³⁸ *Lamentabili sane exitu* například neodsoudil tezi o historickém vývoji dogmat a i v dalších bodech byl mírnější, než se původně očekávalo. Sám papež musel být s dekretem pravděpodobně

³⁶ ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 91.

³⁷ ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 90. Jedná se o parafrázi na Evangelium sv. Matouše 7, 11.

³⁸ ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 100.

nespokojen. Jinak nelze vysvětlit, že dva měsíce po vydání dekretu spatřila světlo světa papežská encyklika *Pascendi Dominici gregis*. Ta již pojímala modernismus coby soubor všech v dosavadních dějinách se vyskytnuvších herezí a jako takový ho paušálně a razantně odsoudila.

Ač je encyklika typ písemnosti, kterou vydává a ve které se osobně vyjadřuje k zásadním teologickým a společenským otázkám sám papež, není vždy nutné, aby papež byl jejím výhradním autorem. Často je pouze jejím iniciátorem a nositelem ústřední myšlenky. Na obsahu encykliky *Pascendi Dominici gregis* se však Pius X. osobně podílel (dochoval se alespoň jeho vlastnoruční koncept textu). Za hlavního autora, který naformuloval finální verzi encykliky, je však považován dominikán Albert Maria Weiss.

Samotná encyklika zkoumá myšlenky modernistů ve třech oblastech – zaměřuje se na modernistu filozofa, modernistu věřícího a modernistu historika a reformátora.

Leitmotivem celé encykliky je především odhalení agnosticismu, racionalismu a antropocentrismu v jádru všech modernistických myšlenek. Z nich má kořenit škodlivě subjektivistické chápání víry a z něho pramenící pojetí primátu lidského citu a lidské touhy ve vztahu k Bohu. Podle modernistů je to zkrátka člověk, kdo musí nejprve pocítit touhu po něčem transcendentálním, aby se následně rozhodl vstoupit do dialogu s Bohem. Dle katolické ortodoxie je to však Bůh, kdo jako první aktivně vstupuje do dialogu s člověkem.

Tento zádnlivě subtilní teologický rozdíl mezi ortodoxním a modernistickým pojetím aktivní role ve vztahu člověka a Boha má však důležité konsekvence. Pokud má u zrodu víry a potažmo celého náboženství stát subjektivní pocit věřícího, ptají se autoři encykliky, jak modernisté rozliší pravý pocit a touhu věřícího katolíka od falešné touhy příslušníků jiných církví a náboženství? Odpověď, kterou autoři encykliky nabízejí, pak má mezi čtenáři vyvolat upřímné zděšení – odpověď totiž odkryje šokující zjištění, že modernisté vůbec nepovažují katolickou víru za tu jedinou pravou, ale připouští, že všechna náboženství, pokud stojí na pravdivém citu věřícího, mají pravdivý základ. Po takovémto odhalení pak už nikoho nemůže překvapit, že modernisté zpochybňují i primát katolické církve

mezi ostatními křesťanskými církvemi, který by měl spočívat v tom, že je katolická církev bližší komunitě prvních křesťanů.³⁹

Modernističtí katoličtí filozofové a teologové se měli dopouštět neodpuštělných chyb, když se nedrželi dogmatického výkladu pozdní scholastiky, která odvozovala vědecké a racionální důkazy Boží existence přímo ze stvořeného světa, ale tvrdili, že víra člověka vzniká osobním oslovením Boha, osobním osvícením, které se děje na základě lidského citu a jeho potřeby Boha. Z modernistického subjektivismu tak vycházel rovněž důraz na lidský prožitek víry a osobní náboženský život, který měl být nadřazen historicky proměnným a nedokonalým dogmatům.

Modernistům byl dále vytýkán jejich racionalismus. Zároveň však paradoxně mělo mezi jejich chyby patřit také to, že nevěnovali dostatečnou pozornost na racionalismu postavenému novotomismu.

Kořeny hereze modernismu spočívaly údajně ve zvědavosti a v pýše,⁴⁰ modernisté měli být nadutí duchem ješitnosti⁴¹ a měli se vyznačovat velkou neznalostí⁴² (především pak scholastiky). Proto i lékem, který encyklika nabízela, bylo primárně posílení výuky scholastiky na seminářích, omezení četby potenciálně škodlivých autorů, vymýcení prokazatelně škodlivých knih, posílení cenzury a zpřísnění podmínek pro volbu představených seminářů a dalších církevních institucí. Samotným modernistům pak encyklika nabízela jejich vlastní argumentaci – pokud prý byla pro modernisty zásadní ona osobní zkušenost a subjektivní pocity, měli by vzít v potaz také subjektivní pocity svých kritiků, které

³⁹ „(...) catholicam, utpote vividiorum, plus habere veritatis; itemque christiano nomine digniorem eam esse, ut quae christianismi exordiis respondeat plenius.“ <http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html> [citováno 22. 8. 2017].

⁴⁰ „Remotas vero binas agnoscimus, curiositatem et superbiam.“ <http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html> [citováno 22. 8. 2017].

⁴¹ „Spiritu vanitatis.“ <http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html> [citováno 22. 8. 2017].

⁴² „Prima ac potissima occurret ignorantia.“ <http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html> [citováno 22. 8. 2017].

jasně říkají, že se modernisté mýlí. Pokud vsutku berou subjektivní pocity za bernou minci, měli by se na jejich základě tedy vzdát svých heretických myšlenek.

Encyklika *Pascendi Dominici gregis*, jak již bylo řečeno, vypovídá především o svých autorech. Ti své ideové oponenty nesčetněkrát osočovali z pýchy, falešnosti, ješitnosti a z toho, že si pletli boj za pravdu s bojem za své soukromé a ziskové zájmy. Nelze si při tom nepoložit otázku, zda si autoři encykliky nezkusili tato obvinění otočit také sami na sebe.

Nervozita, která je z encykliky cítit, jakoby vypovídala leccos o nejistotě jejich autorů. Ta se projevuje obzvlášť v pasáži, kdy kritizují modernistický agnosticismus a subjektivismus. Exkomunikací modernistům hrozí za to, že důkazy Boží existence nehledají racionální vědeckou cestou ve stvořeném světě, ale obrací se do těžko uchopitelného a nejednoznačného lidského nitra. Jakoby se tím antimodernisté sami přiznávali, že jejich víra stojí jen na dokola opakovaných tezích, dogmatech a vnějších důkazech, které se pozdní scholastika marně snažila vědecky dokázat čím dál tím ateističtějšímu světu. Čím víc byly tyto důkazy chatrnější, tím ostřeji a hysteričtěji byly bráněny. Jak jinak číst jasnou logiku antimodernistů, se kterou tvrdili, že od subjektivismu a hledání Boha ve vnitřním prožitku vede přímá cesta k ateismu, než tak, že pouze v jejich vnitřním prožitku se žádný Bůh už nenacházel.

Vraťme se však k tomu, co antimodernistické dokumenty a jimi vyvolané antimodernistické tažení znamenaly pro vztah katolické církve k modernímu světu. Antimodernisté předvíдали ohrožení církve ze strany modernistických myšlenek, nezavrhovali však moderní svět jako takový, ale snažili se odlišit heretický modernismus od modernity, kterou se snažili propagandisticky využít. Kromě důsledků, které by měly modernistické myšlenky pro teologii, dokázali vytušit limity vývoje k moderní společnosti a předpověděli potenciální nebezpečí, která přinášel nacionalismus, racionalismus, antropocentrismus a příliš optimistická víra v pokrok.⁴³ Na druhou stranu však lze namítnout, že sami svým konáním tyto nebezpečné jevy přižívali, ať už důrazem na novoscholastiku anebo svými politickými preferencemi. Máme na mysli tu skutečnost, že antimodernisté vycházeli z tradičních ultramontánských pozic a cítili se součástí univerzální, nadnárodní a mimosvětové církve, která ze své podstaty musela odporovat všem

⁴³ ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 106.

nacionalistickým, šovinistickým a rasistickým teoriím. V praxi však představitelé tohoto univerzálního společenství otevřeného všem lidem bez rozdílu uzavírali spojení s konzervativními režimy a podporovali otevřeně xenofobní hnutí typu Action française.⁴⁴

Pro katolickou církev byl vždy na prvním místě úkol chránit Boží pravdy a z nich vyvěrající hodnoty. Nebyla však mnohdy schopná rozpoznat nové formy, do kterých se staré hodnoty mohou během vývoje transformovat. Ve svém rezervovaném a opatrném vztahu k modernímu světu však nikdy nezavrhovala všechny moderní výdobytky. I ve svém antimodernistickém tažení využívala konzervativní část církve moderní metody publicistiky, když například encykliku *Pascendi Dominici gregis* záhy po jejím vydání distribuovala po světě v překladech do národních jazyků. I v reformách Pia X., které prováděl ve výuce kněží, v liturgii, v církevní hudbě, v kanonickém právu, v organizaci římské kurie a samozřejmě také v pronásledování modernistů, je mnoho moderního ducha. Pius X. chtěl zkrátka vybudovat z katolické církve pomocí moderních médií a moderního dohlížecího aparátu zcela disciplinovaný shora řízený, téměř vojenský útvar, který by mohl efektivně čelit útokům nepřátelského sekularizovaného vnějšího světa. Nástroje, které tento sekularizovaný moderní svět vynalezl, však byly hodnotově neutrální. Sami o sobě nic špatného nepřinášely. Záleželo jen na úmyslech a tendencích, s jakými by měly být použity.⁴⁵ To je konečně případ i všech technických novinek včetně kinematografie či rozhlasu. Modernita zkrátka neměla alternativu – veškeré antimodernistické tendence a kritiky modernity musely být ve svém důsledku rovněž její součástí.⁴⁶

⁴⁴ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 63–68.

⁴⁵ ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 106–107.

⁴⁶ VOJVODÍK, Josef, Kultura a totalita: mezi utopií, terorem a fantaziemi sebezničení. In: KLIMEŠ, Ivan, WIENDL, Jan (eds.), *Kultura a totalita – národ*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2013, s. 24–25. Použít lze rovněž termínu paralelní modernita, který pro buňky antimodernistické kontrakultury používá Martin C. Putna, viz PUTNA, Martin C. *Obrazy z kulturních dějin Střední Evropy*. Praha: Vyšehrad 2018, s. 110.

2.4 Konec „dlouhého 19. století“ a pontifikát Benedikta XV. (1914–1922)

Po smrti Pia X. se situace začala lehce měnit. Nový papež Benedikt XV. se snažil zmírnit postup proti modernistům například tím, že zeslabil pozice hlavních strůjců antimodernistického tažení. Jednoho z hlavních ideologů encykliky *Pascendi Dominici gregis* Rafaela Merry del Val, který byl po smrti Pia X. žhavým kandidátem na post příštího papeže, zbavil funkce státního sekretáře, tedy druhého nejmocnějšího muže ve Vatikánu, a jmenoval ho „pouze“ sekretářem Svatého oficia. Roku 1921 bylo také rozpuštěno Sodalitium Pianum, neboli tajná organizace řízená Umbertem Benignim, která měla pátrat po všech sympatizantech modernistických myšlenek a shromažďovat a donášet informace o nich příslušným úřadům.⁴⁷

Papež Pius X. zemřel symbolicky roku 1914, odešel tedy spolu s „dlouhým 19. stoletím.“ Hrůzy první světové války změnilly optiku, kterou se katolická církev dívala na řadu společenských problémů, a zrelativizovaly řadu do té doby vyhraněných a nesmiřitelných postojů. Po válce padla také řada struktur, bez kterých si existenci katolické církve dřívější ultramontanisté nedovedli představit. Válka ovšem také změnila pohled oné liberální části společnosti na církev. Kompletní změna přirozeně nenastala přímo v letech 1914 až 1918, své kořeny ale ve válečných událostech dozajista má.

Spolu s monarchiemi a státními zřízeními, které vládly v Evropě po několik staletí, skončila, či aspoň získala značné trhliny, i optimistická osvícenská vize lidského pokroku a lineárního růstu k dokonalosti. V takové situaci začala být pro novou poválečnou generaci opět atraktivní katolická církev coby instituce, která svým důrazem na universalismus, absolutnost a duchovnost stojí v přímém kontrastu s partikularismem národních států, relativismem moderního myšlení a materialismem hodnot všedního dne. Atraktivní však nebyla katolická církev zreformovaná modernisty k obrazu světa, ale naopak absolutistická ultramontánní církev, která stojí ke světu v opozici.⁴⁸

Nová generace katolíků některé modernistické myšlenky a postupy, jako byl kupříkladu moderně kritický přístup k Bibli či k dějinám dogmat, přijala za své.

⁴⁷ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 16.

⁴⁸ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 16–19.

Absolutní uznání modernismu jako jediné cesty pro další existenci církve či jeho ztracení jako největší z herezí však již nebylo po 1. světové válce tématem. Poválečná generace katolických teologů byla přirozeně vyškolená v tomismu, přistupovala však k němu svobodněji a používala ho jako užitečný nástroj pro zodpovídání důležitých dobových otázek. S modernisty pak měla společný přístup k subjektivnímu prožitku víry, který se projevil v různých nových formách aktivního náboženského života, ať už se jednalo o nejrozumnější podoby mládežnického hnutí, liturgického hnutí či o jistou renesanci katolické mystiky.⁴⁹

Jedním z nejdůležitějších aspektů katolictví je jeho univerzalita. Vždyť i jméno katolické církve pochází z řeckého *katholikos* (καθολικός), což znamená všeobecná – univerzální. V průběhu 19. století však katolická církev svou univerzalitu postupně ztrácela. Po celý středověk a raný novověk byla katolická církev jasnou součástí světa. Církev existovala ve světě a svět existoval v církvi, církev spolutvořila a spoluurčovala všechna zásadní témata, která hýbala světem.

Katolická církev byla v minulosti nejen univerzální, ale také autoritativní a centrálně řízená, přesto však byla v praxi plná nejrozumnějších lokálních autonomií, místně specifických odlišností a mnohavrstevných vztahů. Až během Velké francouzské revoluce byly biskupové zbaveni svého světského panství, což je přivedlo do přímé závislosti na římském centru. V té době se ukotvilo pevné, jednosměrně hierarchické řízení od papeže k biskupům, od biskupů ke kněžím a od kněží k laikům a tato pevná hierarchie se utužovala přímo úměrně tomu, jak katolická církev ztrácela na svém vlivu v okolním světě. Ač se katolická církev stále považovala za univerzální sílu propojující celý svět, stávala se postupně jen jednou z mnoha partikularismů či dokonce zájmových spolků. Čím méně byla katolická církev akceptována světem, tím víc se před světem uzavírala a budovala si své ghetto.⁵⁰

⁴⁹ ARNOLD, C., *Malé dějiny katolického modernismu*, s. 25.

⁵⁰ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1848 – 1918*, s. 70–73.

2.5 Pontifikát Pia XI. (1922–1939)

Doba pontifikátu Pia XI. byla plná radikálních společenských změn. Po svém nástupu v roce 1922 se musel vypořádat s novou situací, která v Evropě nastala po 1. světové válce. Bylo třeba navázat kontakty s nově vzniklými státy a přehodnotit tradiční politiku Vatikánu, která byla ve střeoevropském prostoru spojená tradičně s vládnoucím rodem Habsburků. Během svého pontifikátu se musel vypořádávat s nástupem autoritářských a totalitních vlád, které všechny vykazovaly více či méně antiklerikální tendence. Ke konci svého života pak vstoupil v podstatě přímo do otevřeného boje proti stalinskému bolševismu⁵¹ a nacismu.⁵² V úzké spolupráci se státním sekretářem kardinálem Pacellim, který se stal později jeho nástupcem na papežském trůnu, ostře vystupoval proti rasistickým teoriím, tendencím vedoucím ke zbožštění státu a šovinistickému nacionalismu. Známá jsou jeho prohlášení, kterými v létě roku 1938 deklaroval na jaké straně musí katolická církev stát a jaké hodnoty musí bránit: „*Katolický znamená univerzální, nikoli rasistický, nacionalistický, separatistický. Tento duch separatismu, přehnaného nacionalismu, právě proto, že je nekřesťanský, nenáboženský, končí posléze tím, že už není ani lidský.*“ Anebo také: „*V Kristu jsme všichni potomky Abrahámovými. Pro křesťana je antisemitismus nepřijatelný. Duchovně jsme my všichni semité.*“⁵³

⁵¹ Encyklika *Divini redemptoris* z 19. března 1937. <https://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19370319_divini-redemptoris.html>

[citováno 23. 9. 2017].

⁵² Encyklika *Mit brennender Sorge* z 14. března 1937. <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/de/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_14031937_mit-brennender-sorge.html>

[citováno 23. 9. 2017]. Encyklika byla určena všem německým katolíkům. Z toho důvodu byla napsána přímo v němčině a byla na květnou neděli 21. března přečtena z kazatelen všech německých katolických kostelů.

⁵³ Prohlášení o nelidskosti rasistického separatismu pochází z řeči Pia XI., kterou přednesl před členy Katolické akce v létě roku 1938. O duchovním semitismu křesťanů se pak zmínil 6. září 1938 při příležitosti uvítání belgických poutníků ve Vatikánu. Obojí viz HALAS, F. X., *Fenoméni Vatikán*, s. 415. Autor cituje z knihy: ZIZOLA, Giancarlo, *Les Papes du XXe siècle*. Paris: Desclée de Brouwer 1996, s. 98–99.

Ačkoliv je Pius XI. v současné historické reflexi vnímán většinou jako pozitivní postava dějin, ve své době vzbuzoval rozporuplné až kontroverzní reakce.⁵⁴ Obdiv progresivní části katolické církve a zároveň nenávist ultranacionalistů vyvolal svým rozhodným odsouzením francouzského kvazikatolického hnutí *Action française*, jehož hlavní ideolog Charles Maurras obdivoval katolictví jen pro jeho antimodernismus a přísnou hierarchii, křesťanstvím jako takovým však otevřeně opovrhoval.⁵⁵ Kontroverze vzbuzovala papežova jednání s Mussolinim a posléze s Hitlerem, ze kterých vzešly dohody, které měly garantovat práva katolické církve ve fašistické Itálii a ve Třetí říši.⁵⁶ Dohody však zároveň znamenaly faktické uznání fašistického a nacistického režimu papežem. Budoucí vývoj následně ukázal, že Mussolini ani Hitler nejsou pro katolickou církev důvěryhodnými partnery, ale že k dohodám přistupují zcela svévolně a bez respektu ke svému smluvnímu partneru. Přesto se katolická církev snažila tyto dohody vnímat jako jistou záruku, která bránila Mussolinimu a Hitlerovi, aby katolíky ve svých zemích dostali do ještě horší a podřízenější pozice.⁵⁷

Pius XI. volbou svého jména jasně deklaroval návaznost na své předchůdce antimodernistické papeže Pia IX. a Pia X. Přesto se však v jeho přístupu k modernímu světu oproti těmto nesmlouvavým představitelům církve mnohé změnilo.

Především se změnila role samotného modernismu, který přestal být úhlavním nepřítelem konzervativního katolicismu. Společnou snahou papeže Pia X., státního sekretáře Rafaela Merry del Val a vůdce organizace Sodalitium Pianum Umberta Benigniho se podařilo vytlačit modernisty v podstatě do disentu. Životaschopné myšlenky ovšem přežívaly dál a v různých podobách se objevily u osobností poválečné generace. Ta ovšem přicházela se svými specifickými

⁵⁴ HALAS, F. X., *Fenomén Vatikán*, s. 305.

⁵⁵ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 63.

⁵⁶ Faktem je, že Piovi XI. byly ve 20. a 30. letech bližší autoritativní a korporativistická politická zřízení, než liberální demokracie. Viz např. ŠMÍD, Marek, *Vatikán a italský fašismus 1922–1945*. Praha: Triton 2018, s. 23.

⁵⁷ Lateránské dohody mezi papežem a Mussolinim byly uzavřeny v únoru roku 1929. Říšský konkordát s nacistickým Německem byl uzavřen v červenci roku 1933. Více viz např.: HALAS, F. X., *Fenomén Vatikán*, s. 407–415.

problémy a pohledy na víru, církev a svět. Tím, co nejen katolickou církev, ale křesťanství jako takové, vskutku ohrožovalo, se totiž staly moderní totalitní systémy se svým nacionalismem, šovinismem, rasismem a materialismem.⁵⁸ Konzervativismus Pia XI. se tak projevoval právě v jeho odporu vůči totalitarismům a v obhajobě katolické ortodoxie, která jasně spočívala v universalistickém přístupu ke všem lidem bez rozdílu.

Cíl měl ale Pius XI. pravděpodobně stejný jako jeho předchůdci – ochránit katolickou církev před ohrožením ze strany vnějšího sekularizujícího se světa, vybudovat katolické církvi ve světě důstojné místo a následně misijně působit na svět, aby se opět christianizoval a vydal se na cestu zpět do lůna církve. Co se změnilo, bylo ovšem vnější vystupování papeže. Pius XI. přestal být tzv. vatikánským vězněm a stal se suverénním vládcem vlastního i když miniaturního státu. Na rozdíl od svých předchůdců se začal volně pohybovat po okolním Římu a obnovil požehnání *Urbi et orbi* směrem k věřícím shromážděným na svatopetrském náměstí.⁵⁹ Z finančních kompenzací, které získal od italské vlády jako náhradu za zabrané území Papežského státu, vybudoval vatikánskou akademii věd, ve které působilo i několik nekatolíků. Vycházel vstříc novinkám moderního světa kupříkladu tím, že založil Radio Vaticana, a celou jednu svou encykliku věnoval fenoménu kinematografie⁶⁰. V neposlední řadě pak o nekonvenčních

⁵⁸ Je samozřejmě otázkou, do jaké míry moderní totalitní systémy vycházely z diskurzivní změny Velké francouzské revoluce a osvícenství, či do jaké míry byly touto změnou vůbec umožněny, jak naznačují Theodor W. Adorno a Max Horkheimer ve své knize *Dialektika osvícenství*. Je tedy otázkou, zda modernismus, který z některých myšlenek osvícenství, respektive liberálního, progresivního a osvícenského katolicismu vycházel, mohl k ustavení těchto totalitních států svým dílem také přispět. Na druhou stranu však efektivní dohlížecí a trestající, vpravdě moderní, systém antimodernistického boje vykazoval také mnoho podobného s dohlížecími a trestajícími systémy totalitních států, což je téma především Michela Foucaulta. Zde budiž tato otázka zmíněna, ambice na její rozpracování nebo dokonce zodpovězení si však tato práce neklade.

⁵⁹ V době, kdy papežové ztratili svůj suverénní stát, se požehnání udělovalo uvnitř svatopetrské baziliky.

⁶⁰ O encyklice *Vigilanti cura* z 29. června 1936 bude podrobněji pojednáno dále. Základní informace o vztahu Pia XI. ke kinematografii lze nalézt také zde: VÉVODA, Rudolf, „Tohle bláznění nebude dlouho trvat.“ Papežové a film do poloviny 20. století. In: NEKVAPIL, Václav, VÉVODA, Rudolf (eds.), *Média, kultura a náboženství*. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky 2007, s. 147–154.

rysech papežovy osoby, alespoň ve srovnání s jeho předchůdci na svatopetrském stolci, svědčí jeho zájem o alpinismus.⁶¹

2.6 Pontifikát Pia XII. (1939–1958)

Papež Pius XI. zemřel 10. února 1939 a volba nového papeže proběhla v březnu téhož roku, tedy v situaci, která nepřála radikálním změnám v papežské politice ani zásadnějším reformám uvnitř církve. Naopak bylo třeba zvolit osobu, která by byla dostatečně obeznámená s vnitřním chodem vatikánského úředního aparátu a také se situací v nacistickém Německu. Oboje splňoval Eugenio Pacelli – nejbližší spolupracovník a státní sekretář Pia XI., který až do roku 1929 působil jako apoštolský nuncius v Německu. Úzkou návaznost na svého předchůdce deklaroval i jménem, které po volbě přijal – Pius XII.⁶²

Pius XII. je dnes nejvíce znám díky diskuzím a kritikám jeho chování ve vztahu k holokaustu. Vatikán byl za 2. světové války (stejně jako za 1. světové války) oficiálně neutrálním státem, neoficiálně však papež stranil západním spojencům. Kritika se týkala především této oficiální neutrality a papežova mlčení k vraždění židovského obyvatelstva.⁶³ Papeže Pia XII. však rozhodně nelze označit jako někoho, kdo by schvaloval zločiny nacistického Německa. Připomeňme, že patřil mezi autory encykliky *Mit brennender Sorge* a ve své inaugurační encyklice

⁶¹ Aktivním horolezcem byl samozřejmě dříve, než se stal papežem. Nešlo však o nějakou okrajovou a zanedbatelnou epizodu, ale o vášeň. V alpinismu byl vskutku aktivní a také úspěšný. Roku 1890 kupříkladu objevil novou tzv. italskou cestu pro výstup na Mont Blanc. Viz ZIKMUND, Martin T., Papež, který žil na výši své doby. *Katolický týdeník* 20, č. 8 (19. 2. 2009), s. 1. el. verze. <<http://www.katyd.cz/clanky/papez-ktery-zil-na-vysi-sve-doby.html>> [citováno 23. 9. 2017]. Martin C. Putna vidí zajímavou paralelu mezi Piem XI. a jiným papežem, který také přirozeně kombinoval konzervativní názory s moderním a progresivním vnějším vystupováním, a totiž s Janem Pavlem II. Viz PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 22.

⁶² Pius XII. byl jako státní sekretář a nejbližší spolupracovník Pia XI. spoluvůdcem papežské politiky a papežových encyklik. Jeho podíl na vatikánské politice ještě vrostl v druhé polovině 30. let v souvislosti s postupujícím stářím a nemocí Pia XI.

⁶³ Do podoby divadelní hry *Náměstek* zpracoval kritiku mlčení katolické církve, dlužno říci že nespravedlivě a na základě falešných dokumentů, německý spisovatel Rolf Hochhuth.

Summi pontificatus jasně deklaroval svůj odpor vůči veškerým rasistickým teoriím.⁶⁴ Zjednodušeně lze papežovu strategii odporu vůči nacistickým praktikám definovat jako skrytou, ale účinnou pomoc, která nesměla vyprovokovat agresora k žádným aktům pomsty.⁶⁵ Katolická církev se tak s papežovým plným vědomím zapojovala do skryté pomoci Židům i lidem pronásledovaným na základě jejich politického přesvědčení (včetně komunistů). Církev se jim snažila napomáhat při útěku do exilu,⁶⁶ anebo jim nacházela azyl v klášterech, v papežském letním sídle Castol Gandolfo i přímo ve Vatikánu. Můžeme se samozřejmě ptát, zda úlohou papeže jakožto morální autority nemá být právě otevřené vystupování vůči všem formám násilí a nespravedlnosti, a to i za cenu, že toto vystupování může způsobit gradaci páchaného zla, anebo zda má papež realisticky odhadovat situaci a snažit se konat dobro v rámci konkrétní situace a konkrétních možností. Skutečností však je, že po konci 2. světové války byla katolická církev, a to i díky konkrétním činům Pia XII., vnímána jako morální vítěz, spojenec západních států a velký pomocník pronásledovaných Židů. Sami vrcholní představitelé státu Izrael, jako byl Chaim Weizmann anebo později Golda Meirová, papežovi výslovně děkovali za jeho pomoc v době války.⁶⁷

Události války ovlivnily katolickou církev doby Pia XII. ještě v jiném ohledu. Křesťané byly v nacistickém Německu a na okupovaných územích často

⁶⁴ <http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20101939_summi-pontificatus.html> [citováno 8. 10. 2017].

⁶⁵ Ke kterým došlo například po vydání pastýřského listu holandským biskupům, v němž papež kritizoval deportace „neárijců včetně žen a dětí.“ Odpovědí byl okamžitý transport do vyhlazovacích táborů všech pokřtěných Židů, kteří měli být původně ušetřeni. V osvětimské plynové komoře tak skončil život také karmelitky a známé filozofky Edity Steinová. Viz HALAS, F. X., *Fenomén Vatikán*, s. 429, anebo ŠMÍD, Marek, *Vatikán a německý nacismus 1923–1945*. Praha: Triton 2019, s. 254.

⁶⁶ Např. pomocí formálních křtů, které mohli v některých zemích, jako bylo třeba Holandsko, uchránit Židy před deportací. Alespoň do vydání pastýřského listu 20. 7. 1942. Viz rovněž předchozí poznámka pod čarou.

⁶⁷ Celý přehledný exkurz o problematice papežství a holokaustu podává např. HALAS, F. X., *Fenomén Vatikán*, s. 425–437, anebo ŠMÍD, M., *Vatikán a německý nacismus 1923–1945*, ŠMÍD, M., *Vatikán a italský fašismus 1922–1945*. Martin C. Putna upozorňuje, že díky této papežově strategii bylo zachráněno 700 000 životů, viz PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 26. Martin C. Putna se pro tuto informaci odvolává na knihu LAPIDE, Pinchas, *Three Popes and the Jews*, New York 1967.

pronásledování a mnozí duchovní z katolické církve i z protestantských církví byli drženi ve stejných věznicích a koncentračních táborech. Zkušenost z takto navázaného přátelství i vyměněných názorů a zkušeností se v klidnějších poválečných letech proměnila v počínající ekumenické hnutí. Ke vzájemné spolupráci však přispěly i jiné vnější okolnosti. Dřívější ostré hrany sporu o to, zda Evropa bude katolická či protestantská, byly otupeny tím, že Evropa zkrátka přestala být křesťanská.⁶⁸ Namísto handrkování a živení dávných křivd přišel čas pro dialog, respekt a spolupráci.

Zkušenost s totalitními systémy přiměla Vatikán, aby znovu artikuloval svůj názor na demokratické státní zřízení. Poprvé tak učinil Lev XIII., který demokracii schválil a uznal jako jednu z možných forem vlády. Situace se od konce 19. století změnila a ve světle 2. světové války, holokaustu, nacismu, fašismu a stalinismu se demokracie začala jevit nejen jako nejlepší možná forma vlády, ale přímo jako soubor ideálů, které jsou zcela ve shodě s přirozeností člověka a s evangeliem.⁶⁹ Demokratické státy se svým liberálním postojem k lidským právům, svobodě vyznání a pozitivnímu přístupu k občanské společnosti se zkrátka ukázaly jako vhodný rámec pro působení katolické církve na všech úrovních a ve všech formách.

Během pontifikátu Pia XII. se také čím dál tím víc přesouvalo těžiště katolické církve mimo sekularizující se Evropu. Kromě rostoucího počtu věřících v mimoevropských zemích rostl i počet místních neevropských duchovních. Tento trend nastartoval již Benedikt XV. a po něm Pius XI. v souvislosti s rozpadem koloniálního systému. Pokud si katolická církev chtěla udržet svůj vliv na těchto územích, bylo třeba, aby se místní komunity staly rovnocennými partnery tradičních evropských katolických zemí, a to se všim všudy. Začali být svěcení místní kněží i biskupové a z domácí tradice vycházející specifika, která se projevovala například ve formách zbožnosti i liturgie, byla akceptována a vnímána jako rovnocenná evropské tradici. Pius XII. začal masově jmenovat nejen neitalské ale vůbec neevropské kardinály a Italové tak ztratili svou tradiční většinu v kardinálském kolegiu. Z katolické církve se tak stalo skutečně univerzální, nadčasové a nadnárodní celosvětové společenství.

⁶⁸ PETRÁČEK, T., Církev doby Pia XII., *Salve*, s. 13.

⁶⁹ PETRÁČEK, T., Církev doby Pia XII., *Salve*, s. 13.

Pius XII. byl papež, který se již přirozeně pohyboval v moderním světě. Zjistil, že moderní svět mu dává prostor i prostředky, aby mohl moderním způsobem šířit konzervativní myšlenky katolické ortodoxie.⁷⁰ Snažil se využít prostor, který katolické církvi a jejím věřícím poskytovaly demokratické státy,⁷¹ stejně jako začal systematicky využívat moderní média. Jeho encykliky byly masově šířeny a překládány do národních jazyků, běžně využíval pro prezentaci svých názorů technické vynálezy jako byl rozhlas či televize. Využití technických vynálezů věnoval i jednu ze svých posledních encyklik *Miranda prorsus* ze září roku 1957.⁷²

2.7 Laické, mládežnické a liturgické hnutí

Generace katolíků, která nastoupila po 1. světové válce, čelila novým problémům a novým výzvám. K dispozici ovšem měla také nové nástroje a nové prostředky, pomocí kterých se snažila obstát v sekularizujícím se a modernizujícím se světě. Jedním takovým nástrojem se stalo laické hnutí. V církvi 19. století bylo veškeré aktivní, tvůrčí a rozhodující konání soustředěno kolem vysvěcených osob. Laická většina byla odsouzena pouze k pasivní úloze stáda, které řídí jeho pastýř. Za pontifikátu Pia X. se celý hierarchický systém ještě více utužil a katolická církev se transformovala do podoby vojensky řízené organizace připravené bojovat s nepřátelským vnějším světem. Úkolem kléru bylo vydávat a předávat rozkazy, úkolem věřících bylo rozkazy uposlechnout a splnit.

⁷⁰ Pius XII. byl rozhodně konzervativní katolík. Jeho aktivity na podporu demokracie, odmítání rasismu a podpora mimoevropských autochtonních katolických komunit vyrůstala z katolické ortodoxie. Ke sklonku svého života se papežův konzervativismus prohloubil a projevil se ve dvou aktech – vyhlášení dogmatu o nanebevzetí Panny Marie a svatořečení papeže Pia X.

⁷¹ Stejně jako Pius XI., který se snažil vstoupit do tohoto prostoru transformací nejrůznějších katolických spolků v koordinovanou činnost Katolické akce. Katolické akci bude věnována pozornost ještě dále v souvislosti s činností české Katolické akce a jejími aktivitami na poli kinematografie.

⁷² Encyklika *Miranda prorsus* z 8. září 1957: <http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html> [citováno 28. 9. 2017].

V nové situaci, jaká nastala po první světové válce, se však role laiků začala měnit. Dobře viditelnou oblastí, kterou laici téměř zcela opanovali, byla oblast kultury, zejména literatury. Naprostá většina literární produkce vzniklá v rámci katolického milieu 19. století pocházela z rukou kněží. Patrné je to i v českém prostředí, kde byli katoličtí literáti spojeni s českou kulturně angažovanou odnoží katolického modernismu. Antimodernistický „hon na čarodějnice“ pak mířil především do řad kléru. Potlačením modernismu tak de facto došlo i k potlačení velké části aktivních a intelektuálně činných katolických kněží, čímž se uvolnil prostor pro aktivní intelektuály z řad katolických laiků. Vedle dominantních osobností z řad katolických filozofů, jakými byli Jacques Maritain nebo Etienne Gilson, to byli především katoličtí literáti – Gilbert Keith Chesterton, Hillaire Belloc, Georges Bernanos anebo u nás Jaroslav Durych, Jan Čep či Jan Zahradníček.⁷³ Zajímavým a důležitým fenoménem tohoto období jsou kontakty katolických osobností s umělci pocházejícími ze sekulárního a často avantgardního prostředí, ke kterým nastaly příhodné podmínky například ve Francii.⁷⁴

Vstup laiků do aktivní části katolické církve se však netýkal jen oblasti umění. Specifická laická zkušenost se měla uplatnit především v pastorační činnosti. Katolická církev totiž stále hledala odpověď na otázku jak neztratit kontakt s masami obyvatel rozrůstajících se velkoměst, s dělníky či nově se identifikujícími a emancipujícími skupinami, jako byla například mládež. Katolická církev se tedy snažila najít způsob jak neztratit kontakt se skupinami obyvatel, které se vymykaly tradičním strukturám předmoderního světa a tedy i tradičním metodám pastorace. Na pomoc tak byli povoláni zástupci „prostých věřících,“ aby, samozřejmě pod dohledem kněží a biskupů, působili pastoračně každý ve své komunitě.

Tendence k posílení postavení laiků v rámci katolické církve lze spatřit již u Benedikta XV.⁷⁵ Své plné vyjádření však tyto tendence našly až za pontifikátu jeho nástupce Pia XI. v Katolické akci, která se měla stát organizátorem a garantem

⁷³ Nastala paradoxní situace, kdy potlačením kulturně aktivních osob z řad kléru byla nastartována „zlatá éra katolické kultury“ v meziválečné Evropě, viz PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 18.

⁷⁴ Máme na mysli zejména kontakty mezi Jeanem Cocteauem a tomistickým filozofem Jacquesem Maritainem, více viz SCHLOESSER, Stephen, *Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919–1933*. Toronto, Buffalo, London: Univeristy of Toronto Press 2005.

všech aktivit v rámci katolického milieu. Celosvětová Katolická akce vznikla po vzoru italské Azione Cattolica a její vznik inicioval Pius XI. hned svou první encyklikou *Ubi arcano Dei consilio*⁷⁶ z prosince roku 1922. Katolická akce měla být zřízena ve všech státech a ve všech diecézích, kde měla pod vedením biskupů zapojovat věřící laiky nejen do pastore, ale také je využívat k nejrůznější organizační činnosti.

Nový přístup k laikům se promítl také ve dvou hnutích uvnitř katolické církve, která obě silně ovlivnila další vývoj církve v průběhu 20. století – mládežnického a liturgického hnutí.

Vzrůstající aktivismus mladých lidí nebyl záležitostí pouze katolické církve. V Německu byl například velmi populární spolek Wandervogel, který svou spiritualitu hledal spíše v návratu k ideálu života v lůně přírody, a bez deklarovaného spirituálního rozměru pak fungovali či fungují další romantické fenomény vlastní moderní společnosti, jako je kupříkladu tramping či woodcraft. Aktivismus mladých katolíků stejně jako katolických laiků a jeho recepce uvnitř katolické církve však v sobě odráží cosi typického pro pojetí role katolicismu, jakou měl zaujmout v poválečné moderní společnosti. Pro křesťanská mládežnická hnutí je důležitá „juxtapozice liturgie a úkonů zbožnosti se sportem a romantikou.“⁷⁷ To platí pro protestantskou YMCA stejně jako pro protestantské i katolické větve skautingu.

Z dalších ryze katolických hnutí pak bylo důležité německé hnutí Quickborn, které organizoval Romano Guardini. Z Belgie pochází hnutí křesťanské dělnické mládeže JOC (Jeunesse Ouvrière Chrétienne) založené Josephem Cardijnem, které se rozšířilo po světě a které inspirovalo vznik analogických hnutí v ostatních sférách lidské činnosti. V nich mohli mladí křesťané aktivně působit v rámci svého náboženství na svou profesní societu. Jednalo se o hnutí katolických zemědělců JAC (Jeunesse Agricole Catholique) či hnutí křesťanských studentů JEC (Jeunesse Etudiante Chrétienne). V českém prostředí pak důležitou roli hrál spolek nazvaný

⁷⁵ ŠEBEK, Jaroslav, *Za Boha, národ, pořádek*. Praha: Academia a Historický ústav AV ČR 2016, s. 55.

⁷⁶ Encyklika *Ubi arcano Dei consilio* z 23. prosince 1922: <https://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19221223_ubi-arcano-dei-consilio.html> [citováno 9. 10. 2017].

⁷⁷ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 44.

Legio angelica, který pro sdružování ministrantů založil benediktinský mnich Karel Method Klement.

Pro celé mládežnické hnutí ve všech jeho podobách je však typické, že „objevuje katolicismus jako novou alternativu ke starému relativismu, pesimismu, individualismu a kapitalismu. Katolicismus v pojetí této mládeže znamená nový řád, optimismus, kolektivismus a sociální spravedlnost.“⁷⁸

Trend zapojování laické veřejnosti do vnitřního života církve našel své vyjádření v podobě liturgického hnutí.⁷⁹ To si kladlo za cíl vtáhnout věřící do smyslu a tajemství liturgie a přizvat je k aktivní spoluúčasti a k aktivnímu spoluslavení nejvýznamnějšího církevního úkonu a nejvlastnější modlitby církve – mše svaté. Katolická církev v širokém slova smyslu, tedy církev složená ze všech věřících, potažmo všech lidí vůbec, byla vnímána jako mystické tělo, které se pomocí liturgie přímo propojuje se svým srdcem, kterým je Ježíš Kristus. Kořeny tohoto trendu sahají až do počátku 19. století a (prozatím) byly zakončeny reformami 2. vatikánského koncilu. Do širokého proudu zvaného liturgické hnutí přispěly také již zmíněné reformy Pia X., které podporovaly časté svaté přijímání, umožnily přístup k eucharistii malým dětem a stanovily za ideální hudební doprovod při mši svaté gregoriánský chorál. Papež Pius XII. navázal na liturgické reformy ve své encyklice *Mediator Dei*⁸⁰ z roku 1947 a hned v následujícím roce zřídil komisi pro liturgii, která připravila další zásadní reformy týkající se např. nočního slavení velikonoční vigilie či postupného zavádění národních jazyků do liturgie. Pius XII. údajně ke konci svého pontifikátu vážně uvažoval o svolání koncilu.⁸¹ To nakonec uskutečnil až jeho nástupce Jan XXIII. V liturgických reformách Pia XII. se však již obrysy 2. vatikánského koncilu jasně rýsují.

Součástí postupného otevírání dveří modernímu světu bylo přirozeně i opouštění vyprázdněných forem života a zbožnosti katolického milieu 19. století.

⁷⁸ PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918–1945*, s. 64–65.

⁷⁹ K liturgickému hnutí více informací podává: MACEK, Petr, Liturgické hnutí v českých zemích na příkladu časopisu *Pax. Teologické texty: časopis pro teoretické a praktické otázky teologie* 25, 2014, č. 1, s. 17–28.

⁸⁰ Encyklika *Mediator Dei* z 20. listopadu 1947: <http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html> [citováno 9. 10. 2017].

⁸¹ PETRÁČEK, T., *Církev doby Pia XII. Salve*, s. 7–20.

Opouštěny měly být různé formy devocionální zbožnosti, které vycházely z mariánského kultu či směřovaly k uctívání nejrozličnějších lokálních světců. Na samotné mariánské úctě a úctě ke světcům není, z pohledu katolické církve, samozřejmě nic špatného, pokud ovšem není zastíněn samotný základ a smysl katolické církve, tedy Ježíš Kristus. O posílení pozornosti v katolické (především lidové) zbožnosti směrem k Ježíši Kristu se zasadil sám papež Pius XI., který ve své encyklice *Quas primas* z prosince roku 1925 ustanovil nový svátek – Slavnost Ježíše Krista Krále, který byl slaven poslední neděli v říjnu.⁸²

Ačkoliv za trendem otevírání se světu stáli ve 20. století sami papežové, nesetkaly se tyto snahy vždy s pochopením, jak dokládá například kritika mladých kněží z pera freiburského arcibiskupa Conada Gröbera, který si počátkem roku 1943 stěžoval na „*vzrůstající nátlak mladších teologů, kteří si příliš necení novoscholastiky a přirozené teologie, kteří dělají pastorační a liturgické experimenty, zastávají moderní pojetí církve (Kristovo mystické tělo) a přehnanou kristovskou mystiku (sic!), a kteří konečně stírají rozdíl mezi církvemi i mezi kněžími a laiky.*“⁸³

Zaměření katolické církve na laickou mládež, zapojení laiků do liturgie, stejně jako všechny ostatní vstřícné kroky vedoucí ven z katolického ghetta byly přirozenou reakcí na probíhající sekularizaci a modernizaci. Uzavřená a zkostnatělá církev 19. století začala ztrácet kontakt se světem a přestala být schopná využívat plnou škálu svých možností jak pastoračně působit na věřící, v důsledku čehož přestala být atraktivní pro značnou část příslušníků nové generace. Katolická církev se proto ve způsobu svého vystupování modernizovala, aniž by však ustoupila z ortodoxních pozic v zásadních teologických otázkách. Takováto ortodoxní a nadčasová církev využila pro konkrétní účely a konkrétní dobu vhodné prostředky, které měly posloužit k oslovení lidí, získání je pro katolickou církev a provedení je životem.

⁸² Slavnost měla podporovat celý papežův program obnovy světa v Ježíši Kristu a budování Království Kristova v Kristově pokoji. Po úpravě liturgického kalendáře, ke které došlo po 2. vatikánském koncilu, byla Slavnost Krista Krále přesunuta na konec liturgického roku, tedy na poslední neděli před adventem.

⁸³ SCHOOF, M., *Výzva nového věku*, s. 73.

Zásadní však byla ta skutečnost, že se vždy mělo jednat pouze o prostředky, nikoliv o cíl. Cílem katolické církve nemělo být získat mládež pro pobyt v přírodě ani přimět laickou veřejnost k uvědomělejší účasti na nedělní bohoslužbě ani šířit po světě demokracii. Konečným cílem celého snažení katolické církve vždy mělo být zajištění spásy duší všech lidí. K tomuto cíli však mohli být použity nejrůznější prostředky: organizování táborů pro mládež, zavedení liturgie v národních jazycích, podpora vědy a výzkumu, sociální a charitativní činnost, podpora demokratických zřízení a aktivní účast v křesťanských politických stranách, vlastní rozhlasové vysílání či angažmá ve filmovém průmyslu. To všechno mohou být dočasné a užitečné prostředky, které církve po 1. světové válce začala volněji a kreativněji využívat. Všechny tyto dočasné prostředky však měly vést k jednomu jedinému nadčasovému cíli.

3 Katolíci a výroba filmů⁸⁴

Předchozí kapitola posloužila pro představení obecného rámce mnohavrstevného a široce zasazeného vztahu katolické církve k modernímu světu. Nyní je načase přeostrřit z obecného na konkrétní, tedy na konkrétní situaci katolíků v jejich vztahu k modernímu fenoménu kinematografie a na kontury, které jejich filmové aktivity nabíraly v českém prostředí první poloviny 20. století.

Jako první se budeme věnovat snahám o výrobu vlastních „katolických filmů,“ tedy filmů, jejichž produkční zázemí vycházelo z katolického prostředí a jejichž cílem bylo kultivovat publikum i celé filmové prostředí. Vidina výroby takových filmů vlastními silami byla zajisté lákavá. Pokud by byl film úspěšný, znamenalo by to pro zainteresované katolíky nejen zisk finančních prostředků pro rozvinutí dalších aktivit, ale také jistou nezanedbatelnou společenskou prestiž.

Prvotní motivací však bylo vstoupit aktivně do filmového prostředí s cílem zušlechtit ho a přetvořit podle vlastních představ. Filmová výroba v katolických rukách totiž vzbuzovala naději, že umožní vzniknout dílům, jejichž úspěch se nebude nutně měřit pouze ziskem. Taková výroba by se neměla podbízet lidovému vkusu, ale naopak by měla lidové vrstvy povznášet a napomoci, aby začala vznikat plnohodnotná umělecká díla.

Jedním z prvních zdrojů inspirace byly dozajista filmy zpodobňující biblické příběhy. Vždyť již záhy po vynálezu kinematografu byl v Hořicích na Šumavě zfilmován pašijový příběh ukřižování a vzkříšení Ježíše Krista.⁸⁵ A brzy následovaly další díla stejného žánru: na střeše newyorského hotelu natočené *The Passion Play of Oberammergau* (1898), Melièsův trikový krátký film *Le Christ marchant sur les flots* (1903), biblickými ilustracemi Gustava Dorého inspirovaný *La vie et la*

⁸⁴ Výsledky výzkumu obsažené v této kapitole byly z části prezentovány na konferenci pořádané Národním technickým muzeem v rámci výstavy Český kinematograf dne 20. října 2016. Text předneseného příspěvku by měl vyjít v publikaci, která z konference vzejde. V době odevzdání této studie však byla publikace stále ve fázi příprav.

⁸⁵ ŠTÁBLA, Zdeněk, *Otazníky kolem hořického pašijového filmu*. Praha: Český filmový ústav 1971.

passion de notre seigneur Jésus-Christ (1902) a rovněž biblickými ilustracemi Jeana Jacquese Tissota inspirovaný *La vie du Christ* (1906) či v reáliích Blízkého východu natočený *From the Manger to the Cross* (1913). Biblických témat se posléze ujal Hollywood a téměř monopol získal pro tento žánr režisér Cecil B. DeMille – autor filmů *Desatero přikázání* (1923) či *Král králů* (1927).⁸⁶

Další inspiraci pro již konkrétní praktické kroky mohli čeští katolíci čerpat v sousedním Německu.⁸⁷ Tam například katolické filmové společnosti provozovaly vlastní filmové ateliéry a největší z nich, mnichovská Leo-Film GmbH., vyprodukovala do svého zániku roku 1933 přes sedm desítek filmových titulů.⁸⁸ Filmy s katolickou tematikou⁸⁹ byly v Německu za Výmarské republiky vyráběny z větší poloviny přímo katolickými filmovými společnostmi, v menší míře se na výrobě podílely různé mládežnické spolky, kláštery, samostatně působící osoby a také komerční filmové společnosti vyrábějící filmy pro katolické potřeby na zakázku.⁹⁰

3.1 Karel Dostál-Lutinov a družstvo Paxfilm

Situace s výrobou katolických snímků byla v Čechách o poznání méně rozvinutá. Za první pokus o prosazení se v oblasti filmu můžeme považovat filmové družstvo Paxfilm. Za projektem Paxfilm stál katolický kněz, spisovatel, představitel

⁸⁶ Více k tématu biblických filmů viz FACCHINI, Cristiana, The historical Jesus and the Christ of Early Cinema: A Complicated Relationship. *Journal for Religion, Film & Media* 5, 2019, č. 1, s. 69–85. SHEPHERD, David J. (ed.), *The Silent of Jesus in the Cinema (1897–1927)*. New York: Routledge – Taylor & Francis 2016. BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (ed.), *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film*. Berlin, Boston: De Gruyter 2016.

⁸⁷ SCHMITT, Heiner, *Kirche und Film: Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*. Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag 1979.

⁸⁸ SCHMITT, H., *Kirche und Film*, s. 73.

⁸⁹ Heiner Schmitt ve své knize rozděluje filmy do čtyř kategorií: A – filmy, které zobrazují samotné církevní učení, život věřících a jejich jednání a zakoušení zkušeností víry. B – filmy, které se zabývají specifikami určitých společenství, jako jsou řádové komunity, mládežnické spolky či samostatné výrazné církevní osobnosti. C – filmy zobrazující misijní, charitativní a jiné působení církve ve světě. D – filmy bez zvláštního náboženského poselství.

⁹⁰ SCHMITT, H., *Kirche und Film*, s. 90–97.

katolické moderny a organizátor katolického života na Moravě Karel Dostál-Lutinov.⁹¹ Dostál-Lutinov vedl začátkem 20. let rubriku Hovory literární a umělecké v brněnském deníku Den. V rubrice se pravidelně věnoval rovněž problematice filmu. Nejen, že upozorňoval na pozoruhodné filmy, které byly tou dobou uváděny v kinech, ale věnoval se i obecnějším úvahám na téma křesťanství, film a moderní svět.

Koncem ledna roku 1922 shrnul svůj postoj k filmu těmito slovy:

„Kino stalo se vášní velké části národa. Lidé, kteří ho ještě nezkusili, považují návštěvníky kina za blázny, marnotratníky nebo zhýralce. Možná, že něco na tom je. Mnohým lidem stalo se kino bohužel bavištěm, školou a kostelem. Nemají zájmu pro knihu, modlitbu, bohoslužbu, přednášku, tělocvik, rodinu – žijí svůj týden od kina do kina. Vidět! Vidět! Vidět! (...) Je v tom všem něco zlého? Je v té žízni po vidění něco zlého? (...) Nezapomenu hlubokého dojmu, když před 20 roky viděl jsem v kinu vodopády niagarské. Mohutné proudy vod se valí, stříkají a pění a hudba je doprovází jako hymnus na Všemohoucího. Spousty vod valí se jako obraz nezdolné síly a mohutnosti, jako nezastavitelný příval časů a dějin a pokolení a světů a věků. Takový obraz mluví jako nejvelkolepější báseň anebo žalm. Kino je vzácná věc, jen je uveďte do pravých rukou.“⁹²

Představa působivých „filmů – básní“ a „filmů – žalmů“ byla pro Dostála-Lutinova natolik zajímavá a důležitá, že se rozhodl založit na Moravě filmové družstvo, které by takové filmy samo vyrábělo. Dne 2. dubna 1922 již čtenářům deníku Den představil svůj projekt družstva Paxfilm (Paxfilm, družstvo pro výrobu a propagaci dobrého filmu).⁹³ Družstvo mělo zpočátku pouze mapovat situaci v kinematografii, to znamená doporučovat z katolického pohledu vhodné filmy, které byly tou dobou uváděny v kinech, a také iniciovat vznik vhodných filmových

⁹¹ Bližší informace o životě a díle Dostála-Lutinova viz např. MAREK, Pavel, SOLDÁN, Ladislav, *Karel Dostál-Lutinov bez mýtů, předsudků, iluzí: nástin života a díla vůdčí osobnosti českého katolického modernismu*. Třebíč: Arca JiMfa 1998.

⁹² DOSTÁL-LUTINOV, Karel, Co nového ve filmu (rubrika Hovory literární a umělecké). *Den* 11, 1922, č. 29, s. 11.

⁹³ DOSTÁL-LUTINOV, Karel, Katolická filmová společnost (rubrika Hovory literární a umělecké), *Den* 11, 1922, č. 92, s. 11.

námětů, které by se v budoucnu mohly využít pro vlastní filmovou výrobu. Ta měla být realizována ihned, až bude družstvo dostatečně etablováno a získá si společenskou, ale především finanční podporu. Vzorem pro katolickou filmovou výrobu Paxfilm měly být německé katolické filmové spolčenosti Leo-film, Spera a Neuland. Ustavující schůze byla svolána do Brna na 24. dubna 1922.

Od konce jara již začalo družstvo Paxfilm vykazovat jistou aktivitu. K 1. červnu vyšel první díl věstníku, který informoval o novinkách ze světa filmu a také samozřejmě o ambicích, plánech a již vykonaných činech družstva.⁹⁴ Zahajovací schůze se zúčastnilo na 50 zájemců o katolický filmový podnik. Ze známých jmen můžeme jmenovat např. Josefa Švába Malostranského, Theu Červenkovou či Přemysla Pražského. Zahájen byl prodej podílů družstva. Jeden podíl stál 100 Kč, po upsání jednoho tisíce podílů pak měla být svolána valná hromada (k čemuž ovšem nikdy nedošlo). Do té doby fungoval přípravný výbor, v jehož čele stál Dostál-Lutinov. Místopředsedou byl právník a moravský lidovecký politik, zemský starosta tělocvičné jednoty Orel a také odpovědný redaktor věstníku Paxfilm Ladislav Daněk, pokladníkem se stal J. Svoboda a jednatelem B. Brauner. Zbytek přípravného výboru se skládal z moravského kněze a novináře Ladislava Zamykala a dále z A. Kotulána a P. Vévody.

Další osudy družstva Paxfilm neznáme rozhodně ve všech detailech. Během následujících fází katolických kinematografických aktivit se však Paxfilm opět vždy objevuje jako ponorná řeka a transformovaný do různých podob vždy plní funkci organizátora katolického filmu.

V olomoucké pobočce Zemského archivu v Opavě je uložena pozůstalost Karla Dostála-Lutinova.⁹⁵ Z pozůstalosti je patrné, že Dostál-Lutinov vedl od června roku 1922 korespondenci s mnichovskou katolickou filmovou výrobou Leo-film, která spadala pod katolické centrum Leohaus.⁹⁶ Leo-film nabídl Dostálu-Lutinovi výhradní distribuční právo pro Československo na všechny filmy ze své produkce a zároveň se zavázal, že bude distribuovat pomocí svých spřátelených katolických filmových společností a půjčoven filmy natočené Paxilmem po

⁹⁴ Dochováno je pouze první a možná tedy i poslední číslo: *Paxfilm: věstník družstva pro výrobu a propagaci dobrého filmu* 1, 1922, č. 1 (1. června).

⁹⁵ Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Dostál-Lutinov, Karel, k 18, inv. č. 1000 (Paxfilm).

⁹⁶ Leohaus, Hauptstelle katholisch-socialer Vereine.

Německu i dále po Evropě. Leo-film nabídl práva na svých 30 filmů za cenu 80 tisíc korun. Paxfilm ovšem nedisponoval dostatečnými finančními prostředky. Během podzimu roku 1922 proto ještě zesílil propagační kampaň mezi katolickými elitami. Výsledky však zůstaly daleko za očekáváním. Z archivních materiálů vysvítá, že jedině strahovský opat a senátor Národního shromáždění Metoděj J. Zavoral zakoupil podíly družstva v hodnotě 5 tisíc korun, ostatní české i moravské katolické osobnosti zůstaly prozatím stranou nejistého podniku.⁹⁷ Z celé nabídky Leohausu tak byla nakonec zakoupena za 1500 Kč práva na jediný film, a to na hraný film o svatém Františku z Assisi od režiséra Karla Freye.⁹⁸

Během léta roku 1922 byli do Prahy vysláni dva zástupci Paxfilmu – Ota Menčík a Miloš Ponížil, aby zde budovali pražskou pobočku a získávali nové členy družstva.⁹⁹ Mezi oslovenými ovšem převládala nedůvěra k celé akci a především neochota podílet se na riskantním projektu finančně.¹⁰⁰

V listopadu roku 1923 Dostál-Lutinov nečekaně zemřel a veškeré další zprávy o vývoji Paxfilmu jsou jen útržkovité a vychází z několika málo glos otištěných v rámci filmové rubriky v Lidových listech. Družstvo Paxfilm bylo nutně smrtí svého zakladatele a iniciátora všech aktivit citelně zasaženo. Družstvo buď na nějaký čas zcela zaniklo, anebo alespoň rezignovalo na své velkolepé ambice, jakými byly například plány na vlastní filmovou výrobu. V dalším vývoji byl

⁹⁷ Například kroměřížský probošt a senátor Národního shromáždění František Valoušek se v dopise z 27. října roku 1922 omlouvá, že je zcela finančně vyčerpan opravou probošství, kterou musí provádět na vlastní náklady. Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Dostál-Lutinov Karel, k 18, inv. č. 1000 (Paxfilm).

⁹⁸ Film, který se v originále jmenoval *Der Bettler von Assisi*, byl uveden do českých a moravských kin v únoru 1923. Již předtím byl však promítán putovním kinem, které provozoval na Moravě františkánský misionář Leander Brejcha. Film se dále objevoval v programech různých katolických stálých i putovních kin po celá 20. léta.

⁹⁹ Korespondence s nimi je rovněž součástí osobního fondu Dostála-Lutinova uloženého v Zemském archivu v Opavě. Korespondence s Otou Menčíkem má inv. č. 440 a korespondence s Milošem Ponížilem má inv. č. 535.

¹⁰⁰ „V Praze každý, kterého chci získati, nenabídne peníze, ale dává svůj rozum a své nápady. Nechce žádný uznati, že věc je hotova, a každý chce to míti podle svého. Kupříkladu Dr. kanovník Pauly, předseda rady katolíků ze Smíchova, který jen kritizoval, ale neupsal, až prý mu předložím prospekt podepsaný patnácti až dvaceti zakladateli! To jsou těžkosti, jichž jsem nečekal.“ Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Dostál-Lutinov Karel, inv. č. 535 (dopis Miloše Ponížila Karlu Dostálu-Lutinovi z 2. 6. 1922).

Paxfilm omezen jen na území Moravy (tedy ani plán na zřízení pražské pobočky nebyl realizován), kde se zaměřil na pořádání filmových projekcí a na organizování kinematografických katolických aktivit. Koncem roku 1925 byl Paxfilm povolen jako „Spolek Paxfilm“ výnosem ministra vnitra č. 73757/25¹⁰¹ a jeho stanovy byly schváleny výnosem č. 75756/25.¹⁰²

Paxfilm měl v plánu opět pořídit pro distribuci mezi katolickými kiny kvalitní katolické snímky (snažil se zakoupit opět film o svatém Františku¹⁰³ spolu s francouzským snímkem *Kterak jsem zabila své dítě*)¹⁰⁴ a zároveň se pokoušel zřídit v Brně vlastní projekční místnost.¹⁰⁵

O dalším institucionálním vývoji Paxfilmu toho prameny příliš neprozrazují. Zajímavé je, že ačkoliv sídlil v Brně (Pekařská ulice č. 8), nebyl zapsán u tamního Krajského soudu civilního a není dochován ani žádný archivní fond, který by obsahoval ve větší míře archivní materiály vzešlé z jeho činnosti. Z několika útržkovitých zpráv víme, že Paxfilm fungoval v dalších letech jako katolická kinoporadna, tedy jako dobrovolné sdružení katolických biografů, které poskytovalo svým členům odbornou pomoc s všelijakými organizačními záležitostmi, vedlo agendou týkající se katolických kinolicencí a poskytovalo rady právního i technického rázu.¹⁰⁶ Z vlastní filmové výroby tedy nakonec nic nebylo.

¹⁰¹ Anon., Spolek „Paxfilm“ v Brně (rubrika Film). *Lidové listy* 5, 1926, č. 14, s. 6.

¹⁰² Anon., Spolek „Paxfilm“ v Brně (rubrika Film). *Lidové listy* 5, 1926, č. 20, s. 6. Otázkou zůstává, zda filmové družstvo za Dostála-Lutinova vlastně de jure skutečně vzniklo, aby záhy zaniklo a v roce 1925 bylo obnoveno, anebo zda za éry Dostála-Lutinova nešlo jen o sny a plány, které byly uvedeny v život až tímto ministerským výnosem.

¹⁰³ Anon., Film Sv. František z Assisi. *Lidové listy* 5, 1926, č. 29, roč. 5, s. 6.

¹⁰⁴ Anon., Paxfilm v Brně. *Lidové listy* 5, 1926, č. 42, roč. 5, s. 6. Jedná se o film natočený podle románu *Comment j'ai tué mon enfant* od francouzského spisovatele Edmonda Loutila píšícího pod pseudonymem Pierre L'Ermite. Film pojednávající o problematice konfliktu rodičů a dětí, které byly povolány k službě Bohu, byl natočen roku 1925 režisérem Alexandrem Ryderem.

¹⁰⁵ Anon., Jsme ve státě právním či jen sokolském?. *Lidové listy* 5, 1926, č. 174, s. 5. Článek informuje o potížích se získáním kinolicence, kterou místo katolického spolku měla získat místní organizace Sokola.

¹⁰⁶ Drobné indicie poskytuje korespondence různých katolických spolků s Paxfilmem, která je náhodně dochována v dosud neuspořádaném fondu Svatováclavská liga, který je uložen v Archivu Národního muzea. Archivnímu materiálu z tohoto neuspořádaného fondu bude věnována pozornost později.

Působnost Paxfilmu byla po celou dobu jeho existence zaměřena pouze na moravské prostředí. V dalších kapitolách bude Paxfilmu opět věnována pozornost. V kapitole věnované domácí církevní filmové cenzuře vystoupí Paxfilm jako aspirant na funkci oficiální moravské zemské katolické kinematografické centrály. Tyto snahy se děly na pozadí centralizačních aktivit, které byly nejen na poli katolické kinematografie prováděny pod praporem Katolické akce.¹⁰⁷ V kapitole věnované katolickým, a zejména orelským, kinům se pak Paxfilm opět objeví ve své provázanosti s brněnskou orelskou centrálou.

3.2 Cesta k historickému velko filmu

Po celá 20. léta se v katolickém prostředí ozývaly stesky po nedostatku kvalitních filmů, které by zušlechťovaly národ, oživily skomírající katolickou víru a které by byly vhodné pro evangelizační a misijní projekce nejen v katolických sálech.¹⁰⁸ Vrcholem všech snů a představ měl být samozřejmě vlastní dlouhý hraný film. V praxi se však jako daleko schůdnější způsob, jak se etablovat na poli filmu, ukázala cesta dokumentárního filmu. Paxfilm Karla Dostála-Lutinova nabízel již v roce 1922 k projekcím snímků z domácí produkce zachycující orelský slet v Brně. Koncem 20. let se objevila celá řada dalších podobných snímků.¹⁰⁹ Přesto katolíci stále doufali, že jednou, tak jako v zahraničí, vznikne i u nás velký dlouhý hraný film, který bude mít primárně za cíl působit na diváky v duchu křesťanské víry a katolického světového názoru. Naděje na splnění tohoto snu vzbudil u mnoha katolíků nápad zrealizovat velko film o životě svatého Václava.

¹⁰⁷ HASAN, Petr, „Neslušný a nevkusný film nemůže býti krásným“: Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století. *Iluminace* 28, 2016, č. 1, s. 39–60.

¹⁰⁸ V české společnosti se po roce 1918 sváděl poměrně urputný zápas mezi pokrokovým a katolickým táborem. Tato naše domácí situace snese v mnoha ohledech srovnání s pruským „Kulturkampfem“ 19. století. Katolíci se snažili použít různé prostředky, včetně filmu, ke kulturnímu působení (ke kulturnímu boji), které chápali jako určitou formu vnitřní misie. Nevraživost katolického a pokrokařského tábora se zmírnila až v průběhu 30. let v důsledku ohrožení společného demokratického státu vnějšími nepřáteli. Pro více informací srov. BALÍK, Stanislav (et al.), *Český antiklerikalismus: zdroje, témata a podoba českého antiklerikalismu v letech 1848–1938*. Praha: Argo 2015.

Český film měl po roce 1918 nakročeno k vytváření snímků, které by zobrazovaly motivy z naší národní historie. Filmoví tvůrci s až překvapivou naivitou předpokládali, že české dějiny jsou zdrojem těch nejpoutavějších příběhů a že stačí převést na plátno obrazy naší „*husitské slávy*“ anebo „*pobělohorské poroby*“ a celý svět se jim bude obdivovat.¹¹⁰

Navzdory tomu, že existovaly plány na vznik historického filmu s husitskou tematikou, byl nakonec uskutečněn projekt věnovaný středověkému katolickému světcí. Motivace k natočení filmu i jeho vyznění však ryze katolické nebyly. Film měl sice navázat na étos svatováclavského milénia, které připadlo na rok 1929, tedy uklidnit a konsolidovat katolíky, kteří se mohli cítit po husovských oslavách z roku 1925 jako cizinci ve vlastní zemi. Film měl však zároveň sloužit jako propagační nástroj mladé republiky směrem do zahraničí a také směrem k českým Němcům. V oficiálních dokumentech spolku Milenium-film, který film *Svatý Václav* inicioval, se podpora úcty ke světcí objevuje vždy až na posledním místě. Jak trefně upozorňuje ve své studii Petr Kopal,¹¹¹ film, ač vycházel primárně ze středověkých legend, přenesl na plátno v podstatě Masarykovu interpretaci svatého Václava jako universálního humanistického panovníka, který stejně jako Karel IV. nebo Jiří z Poděbrad ukázal možný modus vivendi s českými Němci.

¹⁰⁹ *Svatováclavské památky* (režie Adolf Lehner, 1928). *Svatováclavské dny Orelstva* (režisér není znám, 1929). *Svatováclavské dny Orelstva v Praze* (režisér není znám, 1929). *Svatováclavské dny Orelstva Praha 28.VI.–8.VII. 1929* (režisér není znám, 1929). Všechny tyto filmy však přímo nevyrobil žádný katolický spolek, ale vznikly na zakázku u komerčních filmových společností Merkur-Film a Favorit-Film.

¹¹⁰ KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří, Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminace* 1, 1989, č. 2, s. 23–37. Autoři citované studie trefně poukazují na fakt, že pokud svět někoho z našich národních dějin opravdu znal a mohl by se tedy zajímat i o film inspirovaný jeho životem, byl by to bezesporu Jan Nepomucký. Realizace dlouhého hraného filmu, který by pojednával o tomto symbolu barokní rekatolizace, však za první republiky (a vlastně ani doposud) nepřípadala naprosto v úvahu.

¹¹¹ KOPAL, Petr, Svatý Václav (1930): mír s Němci u diváků propadl. *Cinepur* 17, 2009, č. 17, s. 11–16.

3.3 Spolek Milenium-film a vznik filmu Svatý Václav

Jaká byla geneze svatováclavského filmu? První nápad se údajně objevil již v říjnu 1918 u společnosti Pragafilm.¹¹² Do jakého stádia se však plány dostaly, není známo. S prvním doloženým náznakem filmového námětu přišel roku 1926 emauzský benediktin Method Klement.¹¹³ Jeho text posléze upravil úředník filmové cenzury jistý Chaur a potřebnou uměleckou dramaticnost pak dodal dílu významný režisér opery Národního divadla Josef Munclinger.¹¹⁴ Blížící se oslavy svatováclavského milénia roku 1929¹¹⁵ s sebou přinesly řadu událostí, z nichž nejvýznamnější bylo dostavění svatovítské katedrály. Přípravy na miléniové oslavy ukázaly, že široká veřejnost i politické a kulturní elity svatováclavskou tematiku v zásadě přijaly a jsou nakloněny podpoře dalších svatováclavských projektů.¹¹⁶ Ve víru všeobecného svatováclavského nadšení tak začala myšlenka na svatováclavský film dostávat reálné kontury.

Dne 17. října 1927 proběhla ustavující valná hromada spolku Milenium-film.¹¹⁷ Spolek, který si dal do názvu „Spolek pro tvoření československého historického filmu,“ si kladl při svém vzniku větší a dalekosáhlejší cíle, než mělo být natočení pouhého jednoho snímku o životě svatého Václava. Do velkorysých plánů patřilo kromě výroby dalších, blíže však nespecifikovaných, historických filmů také pořádání projekcí, budování spolkových domů, knihoven, stálých

¹¹² VELEK, Viktor, *Svatý Václav: první československý historický velkofilm*. (Booklet k neprodejnému DVD, který vydal Úřad vlády ČR k příležitosti slavnostní projekce filmu v den státního svátku 28. září 2010.) Praha: Úřad vlády ČR 2010, s. 15.

¹¹³ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 16.

¹¹⁴ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 19. Více o Josefu Munclingerovi viz <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2930>> [citováno 10. 3. 2020].

¹¹⁵ Na 28. září 1928 připadly oslavy tisícího výročí smrti národního světce svatého Václava. Kudálostem miléniových oslav srov. např. PLACÁK, Petr, *Svatováclavské milénium: Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon 2002. Rok smrti svatého Václava byl později opraven na rok 935.

¹¹⁶ ŠEBEK, J., *Za Boha, národ, pořádek*. Praha 2016, s. 166–171.

¹¹⁷ Archivní materiály spolku Milenium-film, ze kterého budeme v této kapitole čerpat, je částečně uchován v rámci fondu Svatováclavská liga v Archivu Národního muzea. Jelikož je archivní fond nezpracovaný, není možné citovat archivní materiály standardním způsobem. Agenda týkající se vzniku filmu *Svatý Václav* je soustředěna převážně do dvou kartonů č. 32 a č. 125.

i kočovných kin a filmových laboratořích, poskytování právních rad a vydávání odborné filmové literatury. Vše se mělo dít na spolkové, tedy nekomerční platformě.¹¹⁸

Na všechny tyto plány mělo však dojít až v pozdějších fázích činnosti spolku. Spolek se prozatím intenzivně zaměřil pouze na výrobu „*prvního československého historického velkofilmu Svatý Václav*“, který měl kromě kulturněvýchovné služby národu přinést také prestiž a především finance samotnému spolku. Získaný kapitál (finanční i společenský) pak spolek plánoval použít k dalšímu rozvoji své činnosti a samozřejmě také k výrobě dalších historických a kulturněvýchovných snímků.

První náměty na svatováclavský film od Klementa, Chaura ani Munclingera nebyly pro vlastní natáčení použitelné. Byla vypsaná nová soutěž na definitivní filmové libreto, ze které vzešli dva vítězové – Jan Stanislav Kolár a Josef Munclinger. Jelikož odborná komise shledala obě libreta jako stejně kvalitní (první mělo být o něco filmovější, druhé zase více lyrické),¹¹⁹ byli oba autoři vyzváni, aby spojili své síly a napsali jedno společné filmové libreto a ujali se společně režie. Nové libreto bylo odevzdáno 5. července 1928.¹²⁰ Finální verze byla ještě schválena čtyřčlennou komisí při České akademii věd a umění ve složení Jan Kapras, Josef Pekař, Josef Zubatý a Jaroslav Hilbert. Pak už zbývalo jen obstarat potřebné finance a mohlo se přikročit k natáčení.

Okolnosti vzniku filmu jsou zevrubně popsány ve studii Viktora Velka¹²¹ a věnuje se jim i Petr Kopál ve svém článku.¹²² Oba autoři vycházejí zřejmě z textu, který napsal po natočení filmu jednatel Milenium-filmu J. Hronek.¹²³ Nově prozkoumané archivní materiály z Archivu Národního muzea řadu dosud uváděných informací potvrzují, některé věci upřesňují a samozřejmě přinášejí i množství zcela nových faktů.

¹¹⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, stanovy spolku.

¹¹⁹ Sládečkovu vlastivědné muzeum v Kladně, Pozůstalost Viléma V. Kremera, př. č. 16/2000, Desky č. 6/11, strojopis nevydaných částí Svatováclavského sborníku, J. Hronek, Film „*Svatý Václav*“.

¹²⁰ Společné filmové libreto bylo spolkem Milenium-film věnováno jako vánoční dar prezidentu republiky T. G. Masarykovi. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125.

¹²¹ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 15–63.

¹²² KOPÁL, P., *Svatý Václav* (1930), *Cinepur*, s. 11–16.

Viktor Velek i Petr Kopal se s archivními prameny z fondu Svatováclavská liga shodují v tvrzení, že film byl štědře dotován státem. Z celkové sumy 4 372 933, 73 Kč¹²⁴ stát poskytl prostřednictvím ministerstva financí několik bezúročných půjček v celkové hodnotě 3 miliony Kč. Natáčením byl pověřen Karel Pečený se svou společností Elekta-Journal, který měl mít již předešlé zkušenosti se státními zakázkami (což bylo hlavním důvodem, proč bylo natáčení svěřeno právě jeho firmě).¹²⁵

Státní podpora byla poskytována v několika vlnách a štáb neměl jistotu, zda budou poskytnuté finance na pokrytí rozpočtu stačit. Ředitel Elekta-Journalu Karel Pečený se tak měl snažit získat finance ještě z jiných zdrojů. Pečený měl kupříkladu zprostředkovat kontakty na anglickou firmu Astra, francouzskou firmu Omega a italskou firmu L. U. C. E., které snad nějakou dobu uvažovaly o spolufinancování svatováclavského filmu.¹²⁶ O spolupráci měl zájem také bankovní dům J. Hauff z Mnichova Hradiště. Ten však nechtěl finance pouze zapůjčit, ale hodlal vstoupit do podniku jako investor s participací na budoucím zisku. Na takové podmínky však členové spolku Milenium-film nemohli přistoupit, neboť by jejich podnik ztratil svůj nevýdělečný charakter a tím i možnost čerpat nejen státní bezúročné půjčky.¹²⁷

Otázkou zůstává, zda ze stejných důvodů nakonec nedošlo k uskutečnění ani slibované finanční spolupráce ze strany zahraničních společností, anebo zda tyto společnosti prostě přestaly mít o projekt svatováclavského filmu zájem.

¹²³ Kopie strojopisného textu je uložena ve Sládečkově vlastivědném muzeu v Kladně jako součást pozůstalosti Viléma V. Kremera, přír. č. 16/2000, desky č. 6/11. Různé verze textu jsou pak součástí fondu Svatováclavské ligy v Archivu Národního muzea (kartony č. 32 a č. 125) a jedna verze je uložena rovněž v Národním filmovém archivu ve fondu Kolár Jan Stanislav viz Národní filmový archiv, f. Kolár Jan Stanislav, k. 9, inv. č. 341.

¹²⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, Výtah z výrobních účtů filmu „*Svatý Václav*“ ke dni 28. dubna 1930.

¹²⁵ Karel Pečený měl kromě několika celovečerních filmů a reklam natáčet krátké propagační filmy pro různá ministerstva. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, valná hromada 13. dubna 1931.

¹²⁶ Anglická firma Astra National LTD měla údajně v červnu roku 1929 přislíbit, že se bude na rozpočtu filmu podílet částkou 3 miliony Kč. Viz VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 30.

¹²⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zpráva pro vládu o stavu natáčení ke dni 3. října 1929.

V archivních pramenech z roku 1929 se hovoří již jen o dohodách na zahraniční exploitaci. Kupříkladu francouzská firma Omega se měla předběžně zavázat k objednávkám na celkovou sumu 600 tisíc Kč.¹²⁸ O tom, že nakonec nedošlo k naplnění ani těchto závazků bude řeč ještě později.

Přes neustálou nejistotu, zda se podaří sehnat další finance pro stále narůstající rozpočet, a přes gradující neshody mezi režisérskou dvojicí Kolár – Munclinger¹²⁹ se film nakonec podařilo dokončit. Premiéra proběhla začátkem dubna roku 1930 v kině Adria. Film nevyvolal žádné nadšení a finančně propadl. Spolek Milenium-film skončil v dluzích a deziluzi a svatováclavský film se namísto zářného příkladu ušlechtilého filmu stal mementem pro všechny, kdo by se v budoucnu chtěli pokusit o natočení nevýdělečného ušlechtilého a kulturně působícího filmu.

3.4 Nevýdařená exploitace

Archivní materiály spolku Milenium-film uložené v Archivu Národního muzea vnášejí více světla do příčin, které k takovémuuto neutěšenému stavu svatováclavského filmu vedly. Předně obsahují řadu písemností, které dokládají zásadní spory panující mezi spolkem Milenium-film a firmou Gong-film, která byla pověřena exploitací.

Na schůzce, která se konala dne 4. listopadu 1929, bylo dohodnuto, že domácí exploitace filmu bude svěřena firmě Gong-film. Jednalo se o dceřinou firmu Elekta-Journalu, jejímž vedoucím byl blízký spolupracovník Karla Pečeného

¹²⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zpráva pro vládu o stavu natáčení ke dni 3. října 1929.

¹²⁹ Režisér Munclinger rezignoval na svou pozici ve filmovém štábu dne 10. listopadu 1929. Důvodem měl být jeho, zřejmě oprávněný, dojem, že není plnohodnotným spolupracovníkem zkušeného filmového režiséra J. S. Kolára a že jeho názory nejsou dostatečně respektovány. Toto vysvětlení se zdá vcelku uvěřitelné – Josef Munclinger působil především jako operní pěvec a režisér a s filmem neměl až do natáčení *Svatého Václava* pražádné zkušenosti. Je tedy pravděpodobné, že při natáčení na sebe o poznání zkušenější J. S. Kolár přebíral větší podíl rozhodování i zodpovědnosti. Přesto se však J. Munclingerovi podařilo do výsledné podoby filmu vtisknout leccos z žánru opery. Při svém odchodu si J. Munclinger nechal vyplatit odstupné 20 tisíc Kč. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125.

František Horký.¹³⁰ Film *Svatý Václav* se měl kinům nabízet buď za pevně stanovenou sumu anebo za procenta z výdělku kin. Reklama spojená s exploitační spolu s výrobou pracovní a předváděcí kopie filmu měla být hrazena z prostředků Gong-filmu. Půjčovné mělo být děleno tak, že sedmdesát pět procent připadne spolku Milenium-film a zbylých dvacet pět procent Gong-filmu. Spolek Milenium-film také zůstával jediným výhradním majitelem práv a po pěti letech distribuce mu měly být odevzdány všechny kopie filmu, které by za tu dobu vznikly. Ve smlouvě bylo také přísně nařízeno, že půjčování filmu *Svatý Václav* nesmí být podmíněno ze strany distributora žádným požadavkem na odebrání jakéhokoliv jiného programu. Výnos z exploitace měl být odváděn na samostatný účet u Zemské banky, kde měl být posléze zkontrolován a rozdělen podle dohody mezi Milenium-film a Gong-film.¹³¹

O zahraniční exploitaci se měl postarat se svými kontakty přímo Karel Pečený. Z půjčovného ze zahraniční distribuce mělo Pečenému, respektive Electa-Journalu, připadnout patnáct procent a Milenium-filmu osmdesát pět procent.¹³²

Obě společnosti pověřené exploitační nešetřily před premiérou filmu optimismem. František Horký za Gong-film sliboval k 31. prosinci 1929 pevné dohody s dvaapadesáti biografi, které měly vynést téměř 300 tisíc Kč, ke konci dubna měly uzávěrky dosahovat jednoho milionu Kč a během budoucích tří let měl výnos dosáhnout až dvou milionů Kč. Se stejnou sumou počítal ze zahraniční exploitace i Karel Pečený.¹³³ Celkem tedy měl *Svatý Václav* vynést minimálně čtyři miliony Kč, což ovšem byla částka stále menší, než jaké byly finální náklady na film. Tento fakt však Pečenému s Horkým prozatím optimismus nebral.

Skutečnost, že film *Svatý Václav* nebude mít takový úspěch, jak se původně předpokládalo, se začala vyjevovat záhy po premiéře. Výnosy z premiéry byly poloviční oproti očekávání a jen třetinové oproti výnosům z premiéry „konkurenčního“ snímku *Plukovník Švec*.¹³⁴ *Svatý Václav* měl být dle svých tvůrců

¹³⁰ V řadě případů však dál za Gong-film jednal a podepisoval korespondenci K. Pečený.

¹³¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, schůzka spolku Milenium-film ze dne 4. října 1929.

¹³² Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, schůzka spolku Milenium-film ze dne 4. října 1929.

¹³³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, informace pro ministerstvo financí.

¹³⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, valná hromada 13. dubna 1931.

poškozován především neoprávněnou kritikou z levicového a pokrokářského tábora. Jelikož hrozící neúspěch filmu ohrožoval také ony tři miliony Kč, které do filmu investoval stát, navrhovali členové spolku Milenium-film, aby se v celé věci začal angažovat tiskový odbor předsednictva ministerské rady, který měl intervenovat v tisku a zamezit dalším, údajně neoprávněným, negativním kritikám.

Film nezaznamenal žádný úspěch ani v zahraničí. V létě roku 1930 nabízel Horký film jistým spřáteleným společnostem v Berlíně, které o něj ovšem nejevily zájem.¹³⁵ Stejně neúspěšně dopadly pokusy v Paříži a v USA.¹³⁶

Za neúspěchem filmu v zahraničí však nestály štvavé kritiky levicového a pokrokářského tisku. Jistěže film, který by se chtěl prosadit na americkém trhu, musel mít větší kvality, než měl film režiséra J. S. Kolára. Svou roli však sehrál rovněž fakt, že svatováclavský film byl natočen jako němý a do kin byl uváděn v době, která byla již naplno oddána filmu zvukovému. Když připočteme ještě obtížnost kulturního přenosu významu jednoho tisíc let starého střeoevropského (či možná spíše výchoevropského) svěťce a knížete do prostřední moderní Paříže či Chicaga, jeví se možnost úspěchu filmu jako zcela iluzorní.¹³⁷

Film tedy vynesl podstatně menší zisk, než byl původní optimistický předpoklad. Zahraniční exploatace nepřinesla žádné finance a ta domácí byla rovněž neuspokojivá. Řadu kin měla zasáhnout hospodářská krize a kina tak nebyla schopna dostát svým závazkům vůči Gong-filmu.¹³⁸ Podle finančních zpráv, které Milenium-film obdržel, měl film *Svatý Václav* do konce roku 1930 vynést

¹³⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zpráva o synchronizaci z 5. ledna 1931.

¹³⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zpráva o soudním sporu s Gong-filmem z ledna 1931.

¹³⁷ Ivan Klimeš a Jiří Rak citují ve své již zmíněné studii zkušenost šéfredaktora Pšenky z redakce chicagské Svornosti s uváděním českých filmů v USA: „*Některé z čsl. filmů sem poslaných, jako např. Legionář a Jánošík, ačkoliv vzbuzovaly nadšení a vlastenecké vzněty v srdcích amerických krajanů, byly svojí naivností přímo k smíchu americkému obecenstvu. Takový film je před americkým obecenstvem nemožný – a divadel, jež by měla výhradně české obecenstvo, je v celé Americe nepatrná hrstka.*“ KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří, *Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti, Illuminace*, s. 28 – 29 (autoři citují z článku: MYZET, Rudolf, *Český film v Americe. Český filmový zpravodaj* 4, 1924, č. 27, s. 2).

¹³⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, zápis z valné hromady konané dne 13. dubna 1931.

sumu 811 911, 28 Kč.¹³⁹ Milenium-film však obdržel jen finanční zprávu, peníze žádné.

Pečený s Horkým navzdory dohodě z listopadu 1929 nezřídili účet u Zemské banky a neodváděli majiteli filmových práv, kterým byl spolek Milenium-film, žádné peníze. Milenium-film, který měl závazky vůči svým věřitelům (v první řadě vůči státu), tak měl svázané ruce a na mnozí se upomínky musel odpovídat jen slovy: „až do dnes jsme neobdrželi z exploitace ani haléře.“¹⁴⁰ Gong-film upadl pravděpodobně někdy na počátku roku 1931 do konkurzu. Filmové materiály byly zabaveny a jakákoliv další exploitace a s ní i naděje na nějaký zisk byly zmařeny. Dne 14. března 1931 podal spolek Milenium-film na firmu Elekta-Journal žalobu.

Materiály dokládající soudní jednání jsou ve fondu zachovány jen torzovitě. Z výpovědi zaměstnankyně Gong-filmu Marty Hermannové však vysvítá, že Pečený s Horkým zastávali ve firmě Elekta-Journal rovnocenné postavení. Pečený se více věnoval obchodní stránce natáčení, Horký měl na starosti zase technickou stránku. Po čase si Horký otevřel půjčovnu a distribuční společnost Gong-film, do které převzal k exploitaci kromě jiného také filmu *Svatý Václav*. Oběma společníkům brzy začaly docházet finance a začaly se množit žaloby.¹⁴¹

Žalovaná strana se hájila tvrzením, že příchozí částky získané z půjčovného byly tak nízké, že nestačily ani na pokrytí výloh z výroby filmu. Z toho přímo vyplývá, že Horký peníze převáděl rovnou Pečenému, který si z nich hradil svoje vlastní pohledávky místo toho, aby byly ukládány na společný účet a procentuálně děleny podle původní dohody. K tíži Gong-filmu bylo připočteno i další provinění – Horký, zřejmě ve finanční tísní, přenechal kopie filmu brněnským firmám Opusfilm a Kinofilm k jejich vlastní exploitaci, což bylo hrubým porušením smlouvy. Výhradním vlastníkem práv i filmových materiálů byl pouze a jedině spolek Milenium-film.¹⁴²

¹³⁹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, zápis z valné hromady konané dne 13. dubna 1931.

¹⁴⁰ Např. Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, korespondence s Pražskými vzorkovými veletrhy z 2. června 1931.

¹⁴¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, opis soudního jednání, výpověď Marty Hermannové.

¹⁴² Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, korespondence ohledně soudního sporu s Elekta-Journalem.

Na celém soudním jednání je zarážející, že se po celou dobu neprobíralo jiné hrubé porušení exploitačních podmínek, kterého se Gong-film dopustil již v zimě mezi roky 1929 a 1930. Činovníci Milenium-Filmu na celou záležitost upozornil ředitel Paxfilmu Joža Matoušek v únoru roku 1930.¹⁴³ Od prosince roku 1929 začal nabízet Gong-film prostřednictvím svých zástupců Drtila a Svatoně film *Svatý Václav* provozovatelům kin. Moravská katolická kina sdružená pod kinoporadnou Paxfilm si však nebyla jistá solidností nabídky. Mezi prvními se Paxfilmu ozvalo kino Trevi z Litomyšle. Gong-film kinu nabídl k promítání film *Svatý Václav*, ovšem jen s podmínkou, že spolu se Svatým Václavem kino koupí dalších pět filmů z jeho nabídky¹⁴⁴ a zaváže se odebírat zpravodajství Elekta-Journalu celý následující rok. Spolek Milenium-film se sešel v Praze s ředitelem Matouškem a kauzu řešil se svým právním zástupcem Josefem Sklenářem. Dotazován byl i ředitel Elekta-Journalu Karel Pečený.¹⁴⁵ Jednatel Milenium-filmu Josef Hronek citoval vyjádření Karla Pečeného: „*V mém závodě jdou ,na hodinu‘ zaměstnanci, pakliže by byli přistiženi, že kouří v místnostech, kde jest zakázáno kouřiti, anebo že při exploitaci navazují filmy na film Svatý Václav.*“ Ve fasciklu dochované korespondence týkající se této kauzy je za citovanou výpověď Karla Pečeného přiložen originál dopisu, kterým Pečený za Gong-film (sic!) nabízí Biu Invalidů v Meziříčí v Čechách film *Svatý Václav* navázaný na šest dalších filmů!¹⁴⁶

Katolickým kinům měla vadit kromě podmínek, které porušovaly dohodu s Milenium-filmem, také skutečnost, že s nimi distributoři Drtil se Svatoněm měli jednat hrubě a urážlivě. Katolické spolky a na ně navázaná kina podporovaly

¹⁴³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, Spis k této problematice zahrnuje několik desítek dopisů s ředitelem Matouškem, Svatováclavskou ligou, Gong-filmem, Elekta-Journalem a také řadu opisů i originálů jednotlivých orelských kin, která ředitel Matoušek poslal pro informaci spolku Milenium-Film. První dopis jindřichohradeckého kina Vesmír je datován 3. prosince 1929, poslední dopis mezi litomyšlským kinem Trevi a Svatováclavskou ligou je z 3. června 1930.

¹⁴⁴ Jednalo se o české snímky: *Horské volání* S. O. S. (r. Leo Marten a Vladimír Studecký, 1929) a *Džungle velkoměsta* (r. Leo Marten, Margueritte Viel, 1929) a další pravděpodobně německé snímky: *Demänová a Tembi*, *Šachta smrti 306*, *Vášně* a *Děvčátko z venkova*.

¹⁴⁵ Je zajímavé, že ač se kauza týkala distribuční společnosti Gong-film, otázky byly směřovány na Karla Pečeného, vedoucího Elekta-Journalu.

¹⁴⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, dopis Karla Pečeného Biu Invalidů v Meziříčí v Čechách z 14. prosince 1929.

spolek Milenium-film během celého náročného procesu natáčení morálně a v některých případech i finančně. Film tak přijaly za vlastní a předpokládaly, že na něj budou mít jisté přednostní právo. Zástupci Gong-filmu je však brzy vyvedli z omylu. Jak dokládá dochovaná korespondence, byl film distribuován zcela bez konfesního rozlišení. Pokud některé katolické kino zaspalo anebo nesouhlasilo s podmínkami, byl film zadán okamžitě bez většího smlouvání místní konkurenci, kterou byla především sokolská kina.¹⁴⁷ Obava, aby film nezískala nekatolická konkurence, mohla hnát malá katolická kina k přijetí často likvidačních podmínek Gong-filmu. Matoušek s kinoporadnou Paxfilm na tuto situaci reagovali tak, že začali svým členským kinům doporučovat, aby film o svatém Václavu raději neobjednávala. Přednost měl dostat jiný film „ušlechtilé tendence“ – *Plukovník Švec*.

Je zarážející, že exploitaci takto významného a drahého filmu, jakým byl velkofilm *Svatý Václav*, byla pověřena firma bez jakýchkoliv zkušeností, která vznikla jen pár měsíců před koncem natáčení. Ještě více zarážející je fakt, že jí právo na exploitaci zůstalo i po zjištění takovýchto hrubých provinění. Zatímco stížnosti katolických kin zprostředkované ředitelem Paxfilmu Jožou Matouškem byly tiše zameteny pod koberec, s Karlem Pečeným, který byl prokazatelně usvědčen ze lži a z podvodů vůči Milenium-filmu, se dále jednalo. Alespoň tedy do března roku 1931, kdy s ním Milenium-film zahájil soudní spor.¹⁴⁸

Spor kolem nevyplácení výnosů spolku Milenium-film má své kořeny zřejmě v situaci, která nastala po dokončení snímku na jaře roku 1930. Na konci natáčení filmu *Svatý Václav* činily dluhy spolku Milenium-film téměř 365 tisíc korun.¹⁴⁹ Největší položku činil dluh 150 tisíc vůči společnosti A-B, akciové filmové továrny, a. s., dále spolek dlužil 60 tisíc České grafické unii a také téměř 40 tisíc firmě Kunc

¹⁴⁷ V některých případech měli zástupci Gong-filmu vyjednávat s konkurencí i ve chvíli, kdy byl film již zadán katolickému kinu. Paxfilm se rozhodl s Gong-filmem jednat o dohodě, v rámci níž by Gong-film přestal jednat s nekatolickými kiny v místech, kde bylo kino katolické. Za to se měl Paxfilm zavázat, že všech sto devadesát pod ním organizovaných katolických kin přistoupí na podmínky stanovené distributory. Ředitel Matoušek na jednání posléze rezignoval.

¹⁴⁸ Chování zástupců Gong-filmu vůči katolickým kinům a navazování dalšího programu na film *Svatý Václav* však předmětem soudního jednání nebylo.

¹⁴⁹ Do těchto dluhů nebyly samozřejmě započítány obrovské bezúročné půjčky od státu a různých institucí, které byly splatné až po určité době – film si měl na sebe teprve vydělat.

a Císař.¹⁵⁰ Z těch větších částek jmenujme ještě např. pohledávku na 20 tisíc firmy Naftaspol a o svůj plat se hlásili také autoři filmové hudby Oskar Nedbal a Jaroslav Křička. Nejrychlejší řešení si žádal dluh vůči společnosti A-B. Situace měla být tak akutní, že dluh zaplatil směnkou Karel Pečený. Spolu s Horkým pak tlačili na Milenium-film, aby si spolek vzal úvěr, ze kterého bude splácet tuto částku přímo Pečenému. V podobném duchu tak bylo zřejmě naloženo s celým dalším výnosem z exploitace – Pečený s Horkým hospodařili s penězi zcela samostatně a plně se zaměřili na umoření dluhů. Na odvody spolku Milenium-film, ze kterých měly být splaceny půjčky ministerstva financí, pak už žádné prostředky nezbyly.

Z dokumentů pocházejících z jara roku 1931 vyplývá, že Milenium-film byl i přes všechny tyto zkušenosti s jednáním pánů Pečeného a Horkého ochoten přistoupit na smír. Podmínkou bylo zřízení účtu u Zemské banky a zaplacení částky čtyři sta tisíc korun.¹⁵¹ Z jakého výpočtu taková částka vzešla, není jasné. Stejně tak nevíme, zda Horký podnikl nějaké konkrétní kroky vedoucí ke smíru. Jeho společník Pečený sliboval připravit do října roku 1933 celkovou finanční bilanci filmu *Svatý Václav*. Na provedení detailního finančního rozboru trvalo z pochopitelných důvodů i ministerstvo financí. Celá záležitost se však zřejmě neblížila jasnému vyústění. Spolek Milenium-film proto vyslal do účtáren Elekta-Journalu svého člověka – jistého majora Pelicha. Ten si stěžoval na obstrukce ve vydávání účetního materiálu ze strany Pečeného a finanční bilanci také nezpracoval. V březnu roku 1932 byl navíc přeložen do Bratislavy a problémy s finálním vyúčtováním výroby filmu Elekta-Journalem se tak protáhly do dalších let.¹⁵²

¹⁵⁰ Ve vyúčtování dluhů je poznámka, že firma Kunc a Císař, která zapůjčila stavební dřevo na výstavbu kulís pražského a boleslavského hradu, má stále na místě natáčení uskladněno dřevo ve výši 500 tisíc korun. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, vyúčtování dluhů k 28. dubnu 1930.

¹⁵¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, nabídka smíru ve sporu s Elekta-Journalem.

¹⁵² V archivních materiálech se objevují urgency ministerstva financí o dodání zprávy z revize celého účetnictví filmu *Svatý Václav*. Lhůta k předložení byla nesčetněkrát prodlužována, ale jasný výsledek se zřejmě nedostavil.

Spolek Milenium-film prohlásil svojí pohledávku vůči Gong-filmu ve výši jednoho a půl milionu Kč jako nedobytnou.¹⁵³ V únoru roku 1932 správce konkurzní podstaty zkrachovalého Gong-filmu vydal spolku Milenium-film alespoň zabavené filmové kotouče a film, kvůli kterému se spolek dostal do takových potíží, mohl být konečně opět promítán.¹⁵⁴

K distribuci se nabídly společnosti Accord-film a Lux-film s tím, že chtějí přispět k rehabilitaci dobrého díla ve společnosti.¹⁵⁵ Tři roky po premiéře však film nebudil žádný velký zájem. Z vyúčtování společnosti Accord-film, která měla film *Svatý Václav* v exploitaci od března roku 1933, je patrné, že film byl objednáván jen malými kiny za cenu kolem dvou set korun za představení. Tím ovšem obrovské dluhy, které spolek Milenium-film měl, umořeny být nemohly.

3.5 Spor o filmovou hudbu

Na seznamu dluhů, se kterými se spolek Milenium-film po konci natáčení musel potýkat, figurovala také odměna pro skladatele filmové hudby. Vznikem a zhodnocením filmové hudby se detailně zabíral ve své studii již Viktor Velek.¹⁵⁶ Archivní materiály uložené v Archivu Národního muzea však přinášejí některé nové informace a byla by škoda na tomto místě nezmínit pár nových poznatků.

Pořízení hudby k filmu si vzal na starost člen spolku Milenium-film Gustav Arnim Svojsík, který byl sám známý barytonista a pohyboval se na poli hudby rovněž jako zkušený organizátor a agent zastupující v cizině např. Emu Destinnovou. Otázka filmové hudby byla řešena až ve chvíli, kdy se samotné natáčení filmu již chýlilo ke konci. Kvůli premiéře musel být doprovod hotov do konce února roku 1930. V prosinci roku 1929 oslovil Svojsík hudebního skladatele Josefa Bohuslava Foerstera, který byl autorem kantáty *Svatý Václav* složené

¹⁵³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, korespondence spolku Milenium-film se Správou poštovní autobusové dopravy z 5. ledna 1933.

¹⁵⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, dopis pokladníka Polanského s jednatelem spolku Dr. Hronkem z 13. února 1932.

¹⁵⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, korespondence spolku Milenium-Film s firmou Lux-film, Vodičkova ul. č. 3, Praha, s. d.

¹⁵⁶ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 76–90.

k miléniovým oslavám roku 1929. Foerster nabídku odmítl, připustil však, že by mohl hudbu zadat některému ze svých žáků a nad jeho prací dohlížet. Svojsík se však obával průtahů a tuto možnost zavrhl. Jednal dále s hudebním skladatelem Rudolfem Karlem. I ten zakázku pro šibeniční termín odmítl. Řešením se nakonec ukázalo rozdělení práce mezi dva skladatele – Oskara Nedbala a Jaroslava Křičku. Honorář pro oba skladatele měl činit 100 tisíc korun.¹⁵⁷

Z dohodnutých 100 tisíc Kč však skladatelé obdrželi jen necelou třetinu. Zbytek nebyl Milenium-film z důvodu nezvládnuté exploitace a špatného jednání ze strany Gong-filmu schopen a ani ochoten zaplatit. Situace vy eskalovala až k soudnímu sporu.

Spolek Milenium-film samozřejmě neměl dostatek financí, aby ihned po odevzdání hotového díla skladatele vyplatil. Navíc se v tomto případě členové spolku cítili poškozeni chováním skladatelů a rozhodli se svou ztrátu odečíst z dohodnuté odměny. Ve sporu s hudebními skladateli Křičkou a Nedbalem šlo o to, že skladatelé zkomponovali hudbu pro symfonický orchestr, ač ve smlouvě stálo, že budou komponovat „*pro tak zvaný malý orchestr*“,“¹⁵⁸ který měl být pro případ slavnostní premiéry v kinu Adria „*početně ve smyčcích obsazen*.“¹⁵⁹ Partitura tak musela být na poslední chvíli upravována a rozepisována pro jiné složení orchestru.

Křička s Nedbalem žalovali Milenium-film původně o 70 tisíc korun, později o 50 tisíc korun nevyplacené odměny. Své ztráty, o které byla odměna hudebních skladatelů nižší, Milenium-film vyčíslil následovně: redukce partitury pro salonní orchestr 25 tisíc Kč, rozepisování nových partitur 10 tisíc Kč,¹⁶⁰ najmutí orchestru Radiojournalu 10 tisíc Kč,¹⁶¹ honorář pro skladatele za vedení orchestru při premiéře 4300 Kč, povinnost zaplatit dávku ze zábav 3000 Kč,¹⁶² zkoušky

¹⁵⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zpráva G. A. Svojsíka z 18. prosince 1929.

¹⁵⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, opis smlouvy mezi spolkem Milenium-film a hudebními skladateli Křičkou a Nedbalem, 24. ledna 1930.

¹⁵⁹ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 81.

¹⁶⁰ Rozepisovači doporučení Jaroslavem Křičkou si účtovali 3 Kč za stránku, ačkoliv normální cena, jak činovníci spolku posléze zjistili, byla 1 Kč za stránku. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, opis výpovědi K. Pečeného, 14. května 1931.

s brněnským orchestrem 2000 Kč a cesta J. Kříčky do Brna 2000 Kč.¹⁶³ Soudní spor probíhal až do září roku 1933. Soud uznal požadavek hudebních skladatelů Kříčky s Nedbalem jako oprávněný, byl však nucen připustit, že spolek Milenium-film nemá dostatek prostředků, aby skladatelům nahradil jejich odměnu v plné výši.¹⁶⁴ Spolek měl nakonec složit částku pouhých 10 tisíc Kč s tím, že pokud v budoucnu získá ještě nějaký majetek, bude mít povinnost zaplatit k rukám skladatelů dalších 25 tisíc.¹⁶⁵ Nutno dodat, že soudu se již neúčastnil Oskar Nedbal, ale jeho ovdovělá manželka. Oskar Nedbal se totiž potýkal s velkými finančními potížemi. Nevyplacení očekávaných peněz za zkomponovanou hudbu ke svatováclavskému filmu jeho těžkou situaci ještě zhoršilo a na Štědrý den roku 1930 spáchal sebevraždu. Také v tomto případě tedy film *Svatý Václav* sehrál dosti nešťastnou úlohu.

3.6 Synchronizace

Situace filmu *Svatý Václav* byla na všech frontách katastrofální. Členům spolku Milenium-film muselo být již záhy po premiéře jasné, že se jejich plány

¹⁶¹ Partitura nebyla odevzdána v dostatečném předstihu, aby byla překontrolována a byly odstraněny chyby. Jediný orchestr, který byl údajně schopen zahrát při premiéře hudbu z listu, byl orchestr Radiojournalu pod vedením obou skladatelů. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, opis výpovědi K. Pečeného, 14. května 1931.

¹⁶² Při brněnské premiéře také nebyly v pořádku partitury. Místní orchestr nemohl první dva dny hrát původní hudbu, z čehož měla plynout povinnost zaplatit dávku ze zábav, od které byl jinak film *Svatý Václav* osvobozen. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, opis výpovědi K. Pečeného, 14. května 1931.

¹⁶³ Skladatel Kříčka se nabídl, že situaci v Brně vyřeší osobně, ovšem za cenu dalších nákladů pro Milenium-film. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, opis výpovědi K. Pečeného, 14. května 1931.

¹⁶⁴ Spolek Milenium-film např. v únoru roku 1932 vyhrál soudní spor s brněnským kinem Dopz, které odmítalo zaplatit půjčovné za film *Svatý Václav*. Celková vysouzená částka 61 200 Kč měla být původně vyplacena Kříčkovi s Nedbalem. Spolek Milenium-film byl však v té době v exekuci, tudíž peníze byly okamžitě zabaveny a použity na jiné dluhy. Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, návrh vymáhající strany z 18. listopadu 1932.

¹⁶⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, návrh smíru zaslaný spolku Milenium-film dne 29. září 1933.

nevyplní. Hledala se však řešení a jedním z nich byla opakovaně diskutovaná otázka synchronizace.

Pečený s Horkým považovali synchronizaci na hudbu Jaroslava Křičky a Oskara Nedbala za to nejlepší řešení, jak pomoci němému snímku *Svatý Václav*, aby mohl konkurovat zvukovým filmům. Premiéra synchronizovaného Svatého Václava byla stanovena na světcův svátek 28. září 1930.¹⁶⁶ Synchronizovaná verze měla mířit především do zahraničí, kde byla i větší konkurence zvukových filmů. Z archivních pramenů se zdá, že Pečený s Horkým tlačili během letních měsíců roku 1930 na spolek Milenium-film, aby dal k synchronizaci svolení.¹⁶⁷ Spolku však chyběly potřebné finance. To však nevadilo Pečenému s Horkým, kteří práva na synchronizovaný film prodali za zády spolku rakouské firmě Hauk.

K synchronizaci se také nemohlo přistoupit bez svolení hudebních skladatelů. Jaroslav Křička odmítal umožnit synchronizaci s původní hudbou, která byla složena pro kinematografická představení. Tvrdil, že by bylo nutno hudbu upravit, za což však požadoval další honorář. Potřebné finance spolek neměl a další půjčku odmítla, z pochopitelných důvodů, poskytnout také vláda.¹⁶⁸ Během listopadu probíhala v rámci spolku debata, v rámci které se uvažovalo mimo jiného také o objednání zcela nové hudby. Nakonec bylo odhlasováno, že se k synchronizaci přeci jen přikročí. Členy spolku přesvědčila obava, že by v případě zamítnutí synchronizace mohli být obviněni z pasivity a z toho, že neučinili vše proto, aby se státní finance investované do natáčení opět vrátily do státní pokladny. Cena synchronizace byla odhadnuta na 80 až 120 tisíc Kč a byly rezervovány také potřebné ateliéry. V prosinci roku 1930 však telefonoval Horký z Berlína,¹⁶⁹ kde se snažil film udat německým kinům, a všechny přípravné práce

¹⁶⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, informace o stavu natáčení k lednu 1930.

¹⁶⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, zpráva Františka Horkého spolku Milenium-film z 5. ledna 1931.

¹⁶⁸ Dne 30. října se setkali členové spolku Milenium-film s ministrem financí Karlem Englišem, který měl prohlásit, že „nedá na to ani haléře.“ Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, protokol mimořádné výborové schůze konané dne 13. listopadu 1930.

¹⁶⁹ Zde se naskýtá opět důkaz provázanosti firem Elekta-Journal a Gong-film. Zahraniční exploitační byl pověřen Karel Pečený z Elekta-Journalu, ale z Berlína telefonoval František Horký. Naopak k řadě věcí, které se týkaly domácí situace, se vyjadřoval Karel Pečený a ne František Horký.

zastavil. Horký členy spolku informoval o nezájmu zahraničí o film a přesvědčil je, že menší škody nakonec vzniknou, když film zůstane němý.¹⁷⁰

Stát v roce 1936 odepsal své pohledávky vůči Milenium-filmu jako nedobytné.¹⁷¹ Spolek samotný skončil v dubnu 1940 s dluhem téměř 3 miliony 400 tisíc.¹⁷²

3.7 Film Svatý Václav a katolická církev

Film o svatém Václavu skončil v podstatě na všech frontách fiaskem. Domácí přijetí bylo rozpačité, zahraniční distribuce selhala zcela a vynaložená práce i použité finance přišly vniveč. Jaká však byla úloha římskokatolické církve v procesu vzniku filmu a jak se církev stavěla k hotovému dílu?

Autorem prvního námětu byl sice katolický řeholník - benediktin Method Klement, spolek Milenium-film, který se ujal idey svatováclavského filmu, ovšem jako katolický označit nelze. I když hranice toho, co můžeme označit termínem „katolický“, jsou v tomto případě obtížně vymežitelné. Jak bylo řečeno v úvodu této studie, pojem církev totiž nemá označovat jen episkopát, církevní hierarchii anebo kněžstvo, ale sbor všech lidí, kteří se hlásí ke Kristu. Diskutabilním, ale použitelným, termínem se tak zdá být termín „katolický tábor“. Milenium-film se však snažil působit nábožensky neutrálně a případná příslušnost některých jeho členů ke katolické církvi zůstávala jejich soukromou záležitostí.¹⁷³ Nelze ho tedy označit ani jako spolek jasně patřící do katolického tábora. Je však zřejmé, že praktikující katolíci, i když laici, měli ke svatováclavské tematice blíže než ateisté

¹⁷⁰ Téma synchronizace se však po čase opět vynořilo. Stalo se tak v listopadu roku 1931, kdy se spolek Milenium-film snažil uklidnit Elektrické podniky hl. m. Prahy. Ty půjčily na natáčení vybavení, které bylo částečně zničeno. Nyní chtěly nahradit škodu. Nepříjemnou situaci si mezi sebou přehazoval Milenium-film s Elekta-Journalem, aby 7. listopadu Milenium-film odeslal Elektrickým podnikům dopis, ve kterých je žádá o trpělivost. Finanční situace se měla zásadně vylepšit ve chvíli, až se konečně přikročí k plánované synchronizaci! Otázkou je, zda takové sliby mohl vůbec někdo brát vážně. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, korespondence s Elektrickými podniky hl. m. Prahy ze 7. listopadu 1931.

¹⁷¹ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 38.

¹⁷² Národní archiv, f. Ministerstvo vnitra – nová registratura. Soupis spolkových spisů signatury D3111, k. 5073.

a proklamativní pokrokáři. Spolek měl blízko k vládnoucí politické garnituře a konzervativním vládním stranám (měl svého protektora v osobě lidoveckého ministra pošt a telegrafů Františka Noska a nakloněn mu byl také předseda vlády a agrárník František Udržal).¹⁷⁴

Katolický tábor sledoval situaci okolo filmu s velkým zájmem po celou dobu jeho vzniku. Filmoví recenzenti z katolických Lidových listů byli samozřejmě svatováclavskému projektu nakloněni, i když celou záležitost sledovali s jistými obavami.¹⁷⁵ Jaká byla reakce katolíků na film po jeho premiéře, je těžké posoudit. Recenze, které vyšly v Lidových listech, byly povětšinou nadšené. Nekritické přijetí filmu bylo však do jisté míry vyvoláno situací, ve které katolický tábor ideově bojoval s táborem pokrokařským, a nezbývalo mu tedy nic jiného, než bránit každé dílo, které bylo ideovým nepřítelem napadeno. Ostrá kritika, které se svatováclavskému filmu dostalo z řad pokrokařů, byla rovněž vnímána jen jako jisté „kyselé hrozny“ tábora, který na vlastní film nedosáhl a nezbylo mu tedy nic jiného než hanět práci druhých.¹⁷⁶

Situace mezi běžnými diváky – katolíky, nebyla, zdá se, vůči filmu *Svatý Václav* tak samozřejmě příznivá. Informuje o tom alespoň Karel Závadský – jezuita a expert katolického tábora na otázky kinematografie. Ve svém článku v Lidových listech z prosince 1932 si stěžoval, že toho roku na svátek Svatého

¹⁷³ Ve zprávě o motivu a duchu díla, která vznikla pravděpodobně na jaře roku 1929 v rámci žádosti o finanční podporu ze strany vlády, se motiv propojení křesťanství a vlastenectví objevuje až jako poslední z bodů. Ve zprávě se píše výslovně o křesťanství a ne o katolictví a navíc pouze ve spojení s vlastenectvím. Na důležitějších místech jsou ve zmíněné zprávě uvedeny motivy kulturní a národohospodářské konsolidace „tisíciletého národa“, potřeba „ušlechtilé odpovědi“ maďarské protičeskoslovenské propagandě, potřeba vytvoření „ušlechtilého díla evropské úrovně“ pro „očistu v kinematografii“ a také důraz na všennárodnost svatováclavského projektu. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, informace o motivech a duchu díla, pravděpodobně jaro 1929.

¹⁷⁴ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 34–37.

¹⁷⁵ Autor reportáže otištěné v Lidových listech 28. března 1930 seznamoval čtenáře s atmosférou při posledním dnu natáčení, při kterém vznikala scéna závěrečné apoteózy Svatého Václava. Vše sledoval s vědomím, že „od tragického k směšnému je jen krůček,“ nakonec ale mohl čtenáře uklidnit, že štáb vše zvládl a že vše proběhlo „přirozeně, životně a velkolepě.“ Viz J. P., Svatováclavský film. *Lidové listy* 9, 1930, č. 73, s. 6.

¹⁷⁶ Anon., Film (pravidelná rubrika). *Lidové listy* 9, 1930, č. 100, s. 6.

Václava nebyl film nikde uváděn, stejně jako Národní divadlo nehrálo žádnou svatováclavskou hru. V rámci dalších úvah se pak dostal ke vzpomínkám na rok 1930, kdy při prvních projekcích měla řada katolíků film vnímat rozpačitě a docenit ho až časem. Závadský svou vzpomínku uzavírá s tím, že „*kvůli pár chybičkám se celek nemá odsuzovat.*“¹⁷⁷

Církevní hierarchie byla k svatováclavské filmové iniciativě také od začátku spíše skeptická. Namísto filmu dávala přednost živým obrazům,¹⁷⁸ které se pravidelně kolem svátku svatého Václava předváděly v divadle na pražském Strahově. Mezi církevními představiteli panovala obava z toho, že laičtí tvůrci posvátné téma správně neuchopí a bude tak hrozit jeho znesvěcení. Ve vedení Milenium-film jim scházel kněz, který by byl zárukou, že téma bude zpracováno v souladu s věroukou. Varianta, že se natáčení chopí sami církevní funkcionáři, v úvahu ovšem nepřípadala. Sama římskokatolická církev se do tak riskantního podniku, jakým zajisté bylo filmové natáčení, pustit nechtěla. Spokojila se se štedrými, ale v porovnání se státní dotací zanedbatelnými, finančními dary: Svatovítská kapitula přispěla 50 tisíci Kč, Vyšehradská kapitula 20 tisíci Kč, Olomoucká kapitula 10 tisíci Kč a Ústřední ředitelství arcibiskupských statků 20 tisíci Kč.¹⁷⁹ Drobnými částkami pak přispěli také jednotliví kněží.¹⁸⁰

Členové Milenium-filmu apelovali na představitele římskokatolické církve a žádali jejich pomoc pravidelně vždy v krizových finančních situacích. Ve východních Čechách využívali k další agitaci například rektora královéhradeckého kněžského semináře Hugo Doskočila a tamní komunitu školských sester, které slibovaly lobovat ve prospěch filmu mezi místní honorací a bývalou šlechtou.¹⁸¹

Církevní hodnostáři figurovali mezi významnými osobami, které byly v prosinci

¹⁷⁷ ZÁVADSKÝ, Karel, Katolíci a film (Vánoční příloha Film zapomínanou zbraní v apoštolátě katolickém). *Lidové listy* 11, 1932, č. 293, s. 33 vánoční přílohy.

¹⁷⁸ KOPAL, P., Svatý Václav (1930), Cinepur, s. 12.

¹⁷⁹ VELEK, V., *Svatý Václav*, s. 34–35.

¹⁸⁰ Např. farář Ladislav Franc poskytl na natočení filmu 1000 Kč. Když se v lednu roku 1932 přihlásil o vrácení „půjčky“, připravil tím členům spolku Milenium-film další nepříjemné vydání. Následovalo několik dopisů, ve kterých se mezi sebou dosti nedůstojně dohadovali, zda šlo skutečně o půjčku anebo o dar. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, korespondence s Ladislavem Francem, leden 1932.

¹⁸¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, korespondence s Kongregací školských sester, listopad 1929.

roku 1929 pozvány na prohlídku místa natáčení exteriérů na pražském Strahově¹⁸² atd.

Přelom roků 1929 a 1930 zastihl spolek Milenium-film ve velké finanční krizi. Členové spolku agitovali na všech frontách a snažili se především přesvědčit vládu, aby poskytla další půjčku. Právě v tomto krizovém období získal Milenium-film největší finanční podporu ze strany církve, respektive jedné konkrétní římskokatolické církevní instituce. Jednalo se o půjčku 500 tisíc Kč, díky níž bylo zachráněno natáčení a mohla být překlenuta doba, než stát poskytl zbytek potřebných peněz. Tuto nesmírně důležitou pomoc poskytla Svatováclavská liga, která navazovala na svou činnost spojenou s katolickými oslavami svatováclavského milénia a posléze se stala českým ústředím Katolické akce.

Ta také převzala Svatého Václava do své exploitace po té, co filmové kotouče vydal v únoru 1932 správce konkurzní podstaty po zkrachovalém Gong-filmu.¹⁸³ Část výdělku měl jít na splacení půjčky a část šla Milenium-filmu na krytí dalších plateb.

S římskokatolickou církví je spojen ještě osud jedné zapomenuté kopie filmu. V březnu roku 1932 se objevily filmové kotouče, která byly uskladněny u Pražské rychlodopravní společnosti. Kotouče byly určeny pro distribuci v USA, kam ale nestihly odcestovat dříve, než Gong-film zkrachoval. Pražská rychlodopravní společnost nechtěla kotouče vydat, dokud jí nebude zaplaceno 600 Kč za uskladnění. Milenium-film požadované peníze ovšem dát nemohl. Kotouče nakonec vykoupil Poutní odbor Ústředí katolického studentstva, který film vzal s sebou na svou cestu do Říma. V Římě byl promítán italským

¹⁸² Na Strahov byl pozván na 9. prosince např. pražský arcibiskup František Kordač, biskup Antonín Podlaha, strahovský opat Metoděj Zavoral, rektor kněžského semináře v Hradci Králové Hugo Doskočil, probošt vyšehradské kapituly František Zapletal či lidovecký politik a vůdčí osoba moravských katolíků Mořic Hruban. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 125, zpráva o natáčení z prosince 1929.

¹⁸³ Exploitace probíhala zřejmě částečně ve vlastní režii Svatováclavské ligy, která v té době disponovala minimálně jedním putovním kinem, částečně pak ve spolupráci s již zmíněným Accord-filmem. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, dohoda se Svatováclavskou ligou z března 1932.

studentským katolickým spolkům, které si Svatého Václava údajně sami výslovně vyžádaly. Šlo tak zřejmě o jeho jediný zahraniční úspěch.¹⁸⁴

Co se týče vztahu svatováclavského filmu ke středověkým legendám, tak je nutno konstatovat, že okruh svatováclavských legend posloužil jako základní zdroj životopisných informací, nejednalo se však o převedení středověkého žánru do moderní doby.¹⁸⁵ Podstatou legend v zásadě bylo doložit důkaz o svatosti mučedníka a podpořit tak jeho kult, a to často ještě před jeho samotným svatořečením. Motivace ke vzniku legend byla do jisté míry utilitární - přítomnost světce coby příslušníka vládnoucího rodu přirozeně zvyšovala prestiž všech jeho ostatních členů.

Legendy se zpravidla skládají z vyprávění o životě (vita), umučení (passio), vyzvednutí a přenesení těla světce (elevatio et translatio) a následných zázracích (miracula). Zásadní v legendách bývají zázraky vykonané světce až po smrti. V některých případech se však mohou vyskytovat zázraky vykonané již za světceva života.¹⁸⁶ Film o svatém Václavu se však omezil v podstatě jen na první dvě části legendy, tedy na vita a passio. Smyslem filmu totiž nebylo doložit a podpořit nadpřirozený charakter mučedníka, ale podpořit pověst o životě národního světce. Zjednodušeně řečeno – podstata legend míří mimo náš svět, svatováclavský film naopak jasně zůstává na tomto světě a poukazuje na světské prvky svatováclavského příběhu.

Jako posun do sekulární sféry lze brát rovněž přejmenování hlavní záporné postavy filmu z Belza (jak se vyskytuje ve scénářích), jehož jméno jasně odkazovalo k Belzebubovi, na teologicky neutrální a staročesky znějící Skeř. Nejvýznamnějším nadpřirozeným prvkem bylo naopak zjevení zářícího kříže nad mrtvým tělem knížete Václava. Závěrečný obraz svatého Václava jako věčného panovníka nad

¹⁸⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, korespondence s Msgr. Janem Boháčem, předsedou Poutního odboru Ústředí katolického studentstva, z března 1932.

¹⁸⁵ Svatováclavské legendy vyšly např.: KRÁLÍK, Oldřich (ed.), *Nejstarší legendy přemyslovských Čech*. Praha: Vyšehrad 1969. KOLÁR, Jaroslav (ed.), *Středověké legendy o českých světcích*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1998. LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav, (ed.) *Kristiánova legenda*. Vyšehrad 2012.

¹⁸⁶ V případě svatého Václava je to například jeho jasnovidectví, o kterém vypráví legenda *Crescente fide*, viz *Legenda Crescente fide*, in: KRÁLÍK, O. (ed.), *Nejstarší legendy přemyslovských Čech*, s. 30–36.

českým národem pak v sobě snoubí křesťanskou tradici se státoprvným poselstvím.¹⁸⁷

3.8 Nový směr katolických filmových aktivit

Dvacátá léta dvacátého století jsou z pohledu katolických snah na poli kinematografie orámována dvěma výraznými činy – zřízením družstva Paxfilm a natočením filmu *Svatý Václav*. Sen, se kterým Dostál-Lutinov zakládal katolické filmové družstvo, se na konci 20. let uskutečnil, ovšem s jiným výsledkem, než by si jistě byli všichni zúčastnění přáli.

Tragický neúspěch dlouhého hraného (velko)filmu o katolickém světcí byl pro katolíky dostatečným varováním, aby se nepouštěli do vlastní výroby dlouhého hraného filmu. Levnější, a tedy relativně bezpečnější, alternativou se jevily dokumentární filmy. Svou zkušenost již měli s filmy, které se věnovaly svatováclavskému miléniu či orelským dnům roku 1929, a tak ve třicátých letech vznikly další dva podobné snímky.

Prvním byla Poutní místa v republice československé. Film nechala roku 1931 natočit Svatováclavská liga. Snímek představuje poutní místa Říp, Svatý Jan pod skalou, Svatá Hora u Příbrami, Hostýn, Velehrad a rovněž několik poutních míst na Slovensku.

Druhým a o něco významnějším snímkem byl film nazvaný Vítězství pravdy a lásky. Film natočila společnost Poja jako zakázku pro Stálý výbor pro sjezdy katolíků. Ve filmu byl zachycen průběh velkého celostátního sjezdu československých katolíků v Praze v červnu roku 1935 a dále cesta papežského legáta a pařížského arcibiskupa Jeana Verdiera po Moravě. Exploitační v Čechách bylo pověřeno Chrámové družstvo pro republiku československou v Pelhřimově a na Moravě se exploitační ujaly Společenské podniky v Přerově.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ačkoliv se do filmu nakonec nedostaly zamýšlené scény zobrazující svatého Václava ve společnosti Přemysla Otakara II., Karla IV., podílejícího se na revoluci roku 1918 či vyjíždějícího v čele vojka z hory Blaník. Vynechán byl rovněž zprvu zamýšlený záběr na prapor se svatováclavskou orlicí vlající vedle praporu s českým lvem, praporu s husitským kalichem a československé vlajky. Viz VELEK, V. *Svatý Václav*, s. 21 a 24.

¹⁸⁸ Národní archiv, f. Archiv Pražského arcibiskupství – Ordinariát, No. 223/1937.

O osudu snímku Poutní místa v republice československé toho příliš nevíme. O něco lépe na tom jsme v případě filmu Vítězství pravdy a lásky. Drobné zprávy dochované v Diecézním archivu biskupství brněnského dokládají, že také v tomto případě nebyla finanční stránka věci zcela uspokojivá.¹⁸⁹

Jan Jiří Rückl, významná postava českého katolického milieu a spiritus agens celostátního katolického sjezdu, psal na podzim roku 1936 brněnskému biskupovi Josefu Kupkovi se žádostí, aby byla v ordinariátních listech biskupství otištěna výzva farářům k doporučení filmu ve všech farnostech brněnské diecéze. Biskup Josef Kupka si nechal zpracovat dobrozdání od diecézního filmového referenta a katechety Jana Odstrčila. Ten byl však k filmu skeptický. Požadované doporučení ze strany biskupství sice jednoznačně schvaloval, skepticky však odhadoval finanční neúspěch filmových projekcí. Problém měl spočívat především v tom, že film přišel do kin se zpožděním. Znovu se opakovala situace, kterou již zažil Milénium-film s exploatací filmu *Svatý Václav*. Pokud byli po svatováclavském miléniu roku 1929 lidé na jaře roku 1930 přesyceni svatováclavskou tematikou, tak obdobně měli zůstat na podzim roku 1936 lhostejní k připomínkám katolického sjezdu z léta 1935. Katolické publikum mělo být zaujato aktuálními událostmi a film z celostátního sjezdu mohl mít větší úspěch jen, pokud by byl uváděn o rok dříve. Pro moravské prostředí ještě zaznívala specifická výtku, že ve filmu měla být špatně dějově sestavena ona moravská část návštěva papežského legáta Jeana Verdiera.

Z výše řečeného se zdá, že ani levnější výroba dokumentárních filmů nepřinesla kýžený úspěch. Pozornost katolíků byla tedy čím dál tím více směřována do jiných oblastí zacházení s filmem, ve kterých mohli plně uplatnit své organizační a intelektuální schopnosti, zároveň se však nevystavovali takovému finančnímu riziku. Obrat od vlastní filmové výroby směrem k jiným možnostem filmového angažmá je dobře patrný na několika textech vzniklých nedlouho po premiéře svatováclavského filmu.

Rok po premiéře filmu *Svatý Václav* se k tématu katolického filmu vrátil Ludvík Huspek – zástupce Mezinárodního ústavu pro výchovnou kinematografii.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Diecézní archiv biskupství brněnského, f. Biskupský ordinariát – Brno, inv. č. 1168, sig. C 223, ev. j. 191.

¹⁹⁰ HUSPEK, Ludvík, Katolická filmová akce. *Lidové listy* 10, 1931, č. 50, s. 4.

Huspek rekapituloval situaci českých katolíků a jejich filmových aktivit. Situaci kolem Svatého Václava zhodnotil tak, že film jednoduše nesplnil veliká očekávání. Neúspěch se však měl stát poučením pro budoucnost, kdy se mělo uplatnit jiné – modernější pojetí katolického filmu.

Takové pojetí filmu načrtl ve svém pozoruhodném textu pražský arcibiskup František Kordač.¹⁹¹ Katolický film se podle Kordačova názoru nemusí nutně rovnat životopisnému filmu o středověkém světcí, který navíc působí pasivně, neživotně a v divákovi vzbouzí spíš soucit. Takové zobrazení by bylo dle Kordače kardinální chybou – vždyť světec má být především aktivní a hrdinský „*rytíř, který dosáhl palmy vítězství*.“ Podle Kordače „*není imperativem, aby chodil katolík na filmy vážné a truchlivé s motivem odříkání*.“ Důležitější než téma má být tendence, kterou je film prostoupen. V tom si měli katolíci napříště vzít příklad ze sovětské kinematografie (sic!), která zvládala svou vlastní propagandu vetknout do každého svého filmového díla.

Na Kordačovy myšlenky navázal ve svém článku Alfréd Fuchs.¹⁹² Dle Fuchse má film mluvit více k modernímu lidstvu, ovšem zdánlivě paradoxně za použití sice středověkých, ale univerzálně platných, prostředků. Filmové médium Fuchs vnímá jako ideální prostředek pro předvedení a do moderního světa převedení žánru středověkého mystéria. V něm nejde o osud konkrétního člověka, ale o osud lidstva vykoupeného Kristem, jako je znázorněno v zápasu Boha a ďábla o duši Joba anebo o duši Fausta. Film tak nemá ukazovat život člověka ani život světce a dokonce ani život Krista. Moderní film má ukazovat působení Krista v dějinách lidstva – má ukazovat univerzální pravdu křesťanství v dějinách spásy světa.

Sečteno a podtrženo – katolickým, podle Alfréda Fuchse, nedělá film ta okolnost, že vypráví o katolickém světcí či ilustruje evangelium. Katolickým nedělá film ani nějaký konkrétní příběh, prostředí anebo téma. Na ničem takovém v podstatě nezáleží. Katolický je takový film, který funguje jako zrcadlo univerzálních dějin spásy. Dobrý a kvalitní film není zkrátka pouze ten, který se za katolický prohlašuje, ale katolický je každý film, který je prostě dobrý a kvalitní.

A jaký byl tedy další vývoj v katolických aktivitách na poli filmu? Čeští katolíci oblast kinematografie neopustili, naopak ve 30. letech pod vlivem

¹⁹¹ KORDAČ, František, O filmu a zfilmování Bible. *Lidové listy* 10, 1931, č. 78, s. 1.

¹⁹² FUCHS, Alfréd, Filmové mystérium. *Studio* 3, 1931–1932, č. 3, s. 77–78.

encykliky *Vigilanti Cura* jejich zájem o film ještě zesílil. Poučení Svatým Václavem se však již nepouštěli do riskantního a náročného natáčení vlastního hraného velkofilmu. Těžiště filmové práce se v dalších letech posunulo do budování vlastních stálých i putovních kin, půjčoven filmů i projekční techniky a především pak do oblasti filmové cenzury. Úvahy o převedení např. Bible na filmové plátno tak zůstaly v našem prostředí naštěstí jen v rovině snů.

4 Katolíci a filmová cenzura

Druhým proudem katolických aktivit na poli kinematografie bylo hodnocení a klasifikace filmů. Této problematice budou věnovány následující dvě kapitoly. Vzhledem k tomu, že čeští katolíci ve své cenzurní praxi reflektovali činnosti svých zahraničních kolegů, bude celá první kapitola věnována širšímu rámci, ve kterém se katolická filmová cenzura odehrávala.

4.1 *Počáteční šok a reakce na něj*

Již krátce po svém vynalezení začal být film v katolickém milieu spojován s nejrůznějšími představami a vizemi, které se odvíjely od dvou v zásadě protichůdných očekávání. Na jedné straně byl film nahlížen jako největší objev od vynalezení knihtisku, prostředek ke vzdělání všech lidí napříč sociálními sférami i napříč kontinenty, zkrátka dar Boží.¹⁹³ Na straně druhé však bylo před filmem také důrazně varováno, coby před nástrojem ďábla, který má za cíl narušit samé základy lidské společnosti a ve svém důsledku způsobit zhoubu nejen viditelného světa, ale také zhoubu a ztracení lidských duší. Takovéto rozkročení mezi dvěma tábory kopírovalo v podstatě situaci, která nastala v okolním sekulárním světě. V tom se jen používaly jiné, trochu střízlivější, pojmy, smysl však zůstával de facto stejný.

¹⁹³ Kupříkladu ve Švýcarsku se filmu jakožto Božímu daru věnoval jezuita Joseph-Alexis Joye již v prvních letech 20. století. Od roku 1902 používal filmy pro výuku mládeže v nedělní škole a položil základy pro první kino v Basileji a pro první stálé kino ve Švýcarsku. Viz FRITZ, Natalie, MARTIG, Charles, PERLINI-PFISTER, Fabian, *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*. Zürich: Theologischer Verlag 2011, s. 24–25, s. 20.

Jedna z dominantních podob filmu v jeho raném stádiu – tzv. kino atrakcí¹⁹⁴ se poměrně radikálně vzpírala onomu prvnímu očekávání. Kino atrakcí svou divokostí a nespoutaností vskutku děsilo publikum zvyklé na produkci klasických kulturních institucí a není tak divu, že se mnozí sympatizanti nového vynálezu po prvních zkušenostech od filmu kvapem odvraceli. Namísto očekávané kvalitní zábavy a poučení se totiž těmto divákům dostávalo pouze laciné zábavy pro spodní vrstvy společnosti. A dokonce také edukativní snímky, které měly přinášet jisté poučení, byly prosyceny šokující odporností útočící na bezbranné publikum. To pak takové snímky vnímalo opět především jako další z řady šokujících freak show.¹⁹⁵ Navíc byly první filmy promítány často v hygienicky i bezpečnostně nevhodných sálech, do kterých měly zcela neregulovaný přístup ženy i děti, a to především z nižších a nevzdělaných vrstev, tedy ve zkratce právě ti, kterým mohl dle představ různých kustodů mravnosti takovýto laciný, ale efektní, způsob zábavy uškodit nejvíce.¹⁹⁶

Zdálo se, že film nemůže naplnit ona velká očekávání, a to nejen kvůli nebezpečí, která by plynula z amorálnosti prezentovaných témat či nevhodnosti kinosálů (po stránce hygienické, bezpečnostní i mravní), ve kterých se filmy promítaly. Tato nebezpečí by šla s trochou dobré vůle odstranit. Zásadní problém filmu však měl spočívat ve filmu samotném, v samotné jeho existenci a principu jeho fungování.

Známý a mnohokrát již citovaný text Karla Scheinpfluga¹⁹⁷ popisuje situaci v českém prostředí prvních let 20. století. Scheinpflug nejprve ironicky vzpomíná na „*nadšené hymny a světlá proroctví*“, která zrod filmu doprovázela, a následně

¹⁹⁴ Viz např. GUNNING, Tom, Estetika úžasu, raný film a (ne)důvěřivý divák. In: SZCZEPANIK, Petr (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Nakladatelství Hermann a synové 2004, s. 149–166.

¹⁹⁵ HANÁKOVÁ, Petra, Raný film mezi výchovou a pokušením. In: HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva (eds.), *V bludném kruhu*. Praha: Slon 2006, s. 171–192. Za všechny jmenujme alespoň jeden příklad, a to film *Zabití slona elektrickým proudem* (orig. *Electrocuting an Elephant*), který natočil roku 1903 Thomas Alva Edison.

¹⁹⁶ KLIMEŠ, Ivan, Děti v brlohu. In: HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva (eds.), *V bludném kruhu*. Praha: Slon 2006, s. 193–236.

¹⁹⁷ SCHEINPFLUG, Karel, Kinematograf vychovatelem. In: ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 78–84. Text vyšel původně v časopisu Květy 26, 1904, č. 6 (1. 6.), s. 839–844.

rekapituluje, kam se film po pár letech dopracoval. Na několika příkladech dokládá, jak je film vlastně nevhodný jako vyučovací prostředek¹⁹⁸ a jak zklamal ona velká očekávání, až se dostane k obligátním topoi, jakými jsou pikantní obrazy „Zuzan v lázni“ či košilaté scény „chambres seprarées“ či „konečně sami“.

K samému jádru se však Scheinpflug dostává v pasáži, která pojednává o neschopnosti filmu zprostředkovat zážitek baletního vystoupení:

„Na kterém si divadelním jevišti provozuje baletní sbor tance s primou balerinou v čele. Štíhlé nožky zdvihají se jedním rázem a tylové sukénky se vzdouvají pružnými pohyby, ale tomu reji schází duše, schází mu hudba, která by vyvolávala svými rytmy každý ten pohyb a mluvila za každou figuru svou melodií.“

Obdobně na film reagovali také zastánci či zástupci tradičních forem kulturních institucí. Thomas Mann ve svém díle *Čarovná hora* podává pozoruhodný popis návštěvy kina:

„Ale když trhavě zmizel poslední kmitavý obraz série výjevů, v sále se rozsvítilo a pole, na němž se ty vize předváděly, stálo před davem jako pouhá prázdná tabule, nedalo se vlastně nikomu zatleskat. Nebyl tu nikdo, komu by se dalo aplausem poděkovat a za jeho umělecký výkon ho vyvolat na scénu. Herci vystupující ve hře, kterou si diváci tak užili, byli dávno rozprášeni do všech stran, obecnstvo vidělo pouze stínové obrazy jejich produkce. (...) To (publikum pozn. aut.) rozpačitě civělo do tváře tomu vábnému stínu, který podle zdání publikum viděl, avšak neviděl, pohledy se ho ani netkly, a jeho smích a mávání neměly co dělat s přítomností, nýbrž byly domovem tam a tenkrát, a to by bylo nemělo smysl mu je opětovat. Což, jak řečeno, mísilo do potěšení pocit bezmoci. Pak přelud zmizel. Plátno překryl prázdný jas, promítlo se na ně slovo ‚konec‘, cyklus představení se uzavřel, diváci mlčky vycházeli z biografu a zároveň se zvenku už tlačilo dovnitř nové publikum, jež toužilo užít si opakované promítání cyklu.“¹⁹⁹

¹⁹⁸ „K demonstrování charakteristického rázu krajin, měst apod. hodí se tedy kinematograf ještě méně za průvodce přednášek, než dnes tak hojně používaný skioptikon.“ Nebo „celkem soudím, že význam kinematografu jako pomůcky vyučovací jest nepatrný a jeho schopnost buditi dojmy estetické obmezená a určená estetickou hodnotou zobrazovaného předmětu.“ Viz SCHEINPFLUG, Karel, *Kinematograf vychovatelem*, s. 78–84.

Stejný pocit se stal leitmotivem románu *Natáčí se!*, který napsal roku 1915 Luigi Pirandello.²⁰⁰ Hrdinou románu je kameraman Serafino Gubbio, který se připravuje na natáčení zásadní filmové scény, ve které má být zastřelen živý tygr. Tygr, jako reprezentant něčeho opravdického, skutečného, živoucího je uvězněn ve falešné džungli nakaširované v ateliérech a čeká, až bude zastřelen hercem – falešným lovcem. Na mnoha místech filmu je akcentována faleš a přetvářka filmu kupříkladu také v nenávisti herců k novému médiu. Herci jsou totiž nuceni ve filmu účinkovat, protože díky rozmachu kin přestali lidé navštěvovat divadla. Film je ale neuspokojuje mimo jiné i proto, že jim ukradl aplaus. Herci hrají své role mimo prostor a čas publika. Celé jejich umění, založené samo o sobě na falši – předstírání osudů a charakterů cizích osob, se tak stává ještě falešnějším. Film je v podstatě faleš na druhou. Vedlejší postavou románu je pak starý houslista, který se zařekl, že už nikdy nebude hrát na své housle po traumatu, kterého se mu dostalo, když byl přinucen doprovázet na své housle automatické piano. Svůj slib však nakonec poruší a naposledy zahraje tygrovi čekajícímu na smrt. Houslistova živá hudba hraná živému tygrovi se tak stává jistou ódou na pravdu znějící ve světě lži.

Proč se ovšem zmiňujeme o Mannovi a Pirandellovi? Zastávají totiž stejně jako Karel Scheinpflug názor, že zásadní problém filmu spočívá v tom, že film „nemá duši.“ Nemyslíme tím samozřejmě duši v teologickém slova smyslu. Míjíme tím neautentičnost a falešnost, která podle Scheinpfluga, Manna i Pirandella spočívá v samé podstatě filmu. A čím je jejich přesvědčení o neoduševnělosti, neautenticitě a falešnosti filmu důležité pro otázku katolické cenzury? Domníváme se, že pokud by film byl vskutku neoduševnělý, neautentický a falešný, pak by nemohl silněji a dlouhodoběji nikoho ovlivnit, a to ani negativně ani pozitivně. Takovým filmem by se totiž katolická církev nemusela vážněji zabírat.

Stejně jako papež nevydával žádné encykliky o estrádách, vaudevillech, kramářských písničkách, klauniádách ani o žonglování, nemusel by se přeci obtěžovat ani s encyklikou o filmu. To, že si film získal takovou pozornost a přiměl tolik osob,

¹⁹⁹ MANN, Thomas, *Čarovná hora*. Praha: Mladá fronta 2016, s. 320–321. Kniha v originále nazvaná *Der Zauberberg* vyšla roku 1924, děj se ovšem odehrává během několika let před 1. světovou válkou. Zde citujeme z překladu Vratislava Jiljího Slezáka.

²⁰⁰ PIRANDELLO, Luigi, *Natáčí se!*. Praha: Družstevní práce 1930. Originální název zní *Si gira!* Zde citujeme z překladu Václava Jiřiny.

včetně papežů, aby se jím vážně zabývaly a aby se ho snažily všemi svými silami přimět k poslušnosti, svědčí o tom, že film přestal být pouhým vaudevillem a estrádou a získal své svébytné výrazové prostředky, vlastní estetickou hodnotu, autenticitu a vnitřní pravdivost – neboli „duši“. Je to právě zájem katolické církve o film, který jasně dokazuje, že film je autentický a oduševnělý, že je schopen stát se uměním a ovlivňovat životy lidí.

Ve vztahu mnoha nejen katolických intelektuálů k ranému filmu se ozývá opět ono evangelijní *„kdo by svedl k hříchu jednoho z těchto nepatrných, kteří ve mne věří, pro toho by bylo lépe, aby mu pověsili na krk mlýnský kámen a potopili ho do mořské hlubiny. Běda světu, že svádí k hříchu! Svody sice nutně přicházejí, ale běda tomu, skrze koho přijdou.“*²⁰¹ Stejně jako během antimodernistického tažení se i ve vztahu k filmu tímto citátem zaštiťovali mnozí kustodi morálky a protektoři oněch „*nepatrných*“. Ve svém boji za ochranu duší před nemravností a ve svém horování za přivazování mlýnských kamenů na krky amorálních filmařů však jakoby zapomínali na jiný evangelijní citát: *„Nic, co zvenčí vchází do člověka, nemůže ho znesvětit, ale co z člověka vychází, to jej znesvěcuje.“*²⁰² Tábory těchto kustodů a protektorů se organizovaly nejen mezi katolíky, ale stejně rovněž v sekulárním prostředí. Důležitým nástrojem v jejich úsilí se stala filmová cenzura.

Cenzura byla shledána jako jeden z nástrojů, s jehož pomocí by bylo možné zkrotit divoké nové médium a přizpůsobit ho vlastním představám. Zdála se zkrátka jako vhodný nástroj, jehož pomocí bude možné film zdisciplinovat a obratem pak samotný film použít jako nástroj disciplinace.

Cenzura, v našem případě zaměřená na kinematografii, se dá zjednodušeně rozdělit na cenzuru následnou a cenzuru předběžnou.²⁰³ Následná cenzura spočívá v hodnocení již hotových filmů a z něho plynoucích zákazech či vynucených změnách. Předběžná cenzura operuje s tím, že konzumenti i producenti filmu

²⁰¹ Mt 18, 6–7.

²⁰² Mk 7, 15.

²⁰³ Více o české filmové cenzuře, její klasifikaci a různých způsobech jejího zkoumání viz např. SKUPA, Lukáš, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. Disertační práce oboru Teorie a dějiny divadla, filmu a audiovizuální kultury, Brno 2014, s. 12.

přijmou mravní ideály „obecného dobra“ za své a budou ochotni přizpůsobit své chování těmto vyšším principům.

Následná cenzura, která by pouze zakazovala provádění určitých typů uměleckých produkcí, je prvním a nejjednodušším způsobem, jaký lze použít. Takováto cenzura fungovala již ze strany rakouských policejních úřadů pro nejrůznější varietní, cirkusové a další podobné produkce, mezi které se zprvu zařadila rovněž kinematografie.²⁰⁴ Jelikož se však kinematografie začala vymaňovat z prostředí estrád a vaudevillů, začala se čím dál tím více etablovat ve společnosti a především začala dokazovat, že má svou „duši“, bylo třeba začít cizelovat příslušné cenzurní nástroje. Cenzura se začala proměňovat z prostého rozhodnutí policejního úředníka o povolení či zákazu kulturní produkce v sofistikovanou metodiku hodnocení jednotlivých aspektů kinematografie a cenzor se stával partnerem filmařů při procesu tvorby. Cenzoři vzešli z různých zájmových skupin se snažili vtisknout své „obecné dobro“ do svědomí tvůrců a diváků a toužili dosáhnout stavu, ve kterém již nikdo, a to zcela přirozeně a sám od sebe, nebude toužit produkovat ani konzumovat produkty, které by tomuto „obecnému dobru“ jakkoliv odporovali.

Je důležité si uvědomit, že cenzura ve sledovaném období nebyla vnímána apriori negativně, jako zásah proti svobodě slova a svobodě uměleckého vyjádření. Samotná existence cenzury byla vnímána spíše jako přirozená nutnost, která má ochránit kromě jiného také samotný stát, jehož zájmem je udržet mezi svými občany morálku, mravnost a úctu k (nejen) náboženským autoritám. Zároveň však cenzura nemusela sloužit výhradně k ochraně stávajícího systému a vládnoucích elit, ale mohla se postavit také na stranu slabších a utlačovaných, pokud by byla cenzurním příkazem zakázána například projekce filmů vybízejících k potlačení práv nějaké minoritní skupiny.²⁰⁵

Na druhou stranu se však samozřejmě ozývaly hlasy volající po zákazu cenzury. Z českého prostředí je možno zmínit Otto Rádlu a jeho texty, které

²⁰⁴ KLIMEŠ, Ivan, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2016, s. 46–53.

²⁰⁵ V USA byly například snahy, aby byl cenzurně zakázán Griffithův film *Zrození národa* z roku 1915 (orig. *The Birth of a Nation*) pro jeho rasismus a otevřené sympatie ke Ku Klux Klanu. Viz SOVA, Dawn B., *Zakázané filmy*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub 2005, s. 22–26.

vycházely na pokračování v periodiku Přítomnost v létě roku 1932.²⁰⁶ Otto Rádl cenzuře vytýká její poručnictví, které vykonává nad moderním člověkem. Zároveň upozorňuje na naprostou pomýlenost cenzury, která spočívá v samé počáteční úvaze, že totiž člověk musí nutně napodobovat vše, co je mu na plátně předkládáno. Rádl logicky rozporuje, že by kdokoli začal loupit, vraždit či smilnit jen proto, aby napodobil příklad, který viděl předchozí večer v biografu. Namísto toho upřednostňuje výchovu k zodpovědnosti jedince a otevřenost vůči svobodě umění a rozmanitosti jeho výrazových prostředků.

Vedle následné cenzury spočívající v upozorňování diváků na problematické filmy se katoličtí cenzoři snažili stát užitečnými rádci filmařů a upozorňovat je na chyby a prohřešky v jejich dílech. Smysl katolické cenzury však měl jít ještě dál, a to k opravdovému zvnitřnění a přijetí katolických hledisek filmaři. Mělo dojít k christianizaci filmu a filmařů.

Cílem této práce nemá být podrobná analýza všech způsobů, jakým cenzura fungovala, ani analýza toho, jak lze cenzuru chápat a studovat. Naším tématem je vztah katolické církve ke kinematografii jako ke kvintesenci moderního světa a cenzura je jedním z několika nástrojů, kterými se církev pokoušela s moderním světem komunikovat. Zásadní proto v následujících kapitolách bude představení vývoje cenzurních praktik katolické církve a jejich zastřešení a „posvěcení“ v encyklice papeže Pia XI. *Vigilanti Cura*. Dále nás bude především zajímat česká situace, institucionální vývoj českých katolických cenzurních sborů a popis jejich cenzurních praktik.

4.2 Papež a filmová cenzura

V rámci katolické církve samozřejmě zaznívalo množství různých i zcela protichůdných hlasů a názorů na to, jak zacházet s kinematografií. Na oficiální rovině však převládl pozitivní a konstruktivní přístup, který kinematografii považoval za dar Boží, který vychází z morálně neutrálního technického vynálezu a záleží tedy na jeho praktickém užití, zda bude jeho obrovský potenciál využit kladně či záporně. Katolická církev se pak měla vši svou silou zasadit o to, aby

²⁰⁶ RADL, Otto, Camera Obscura I - IX. *Přítomnost* 9, 1932, č. 23, 24, 25, 26, 27, 31, 35, 37 a 39.

filmu nebylo zneužito a aby mohl být jeho pozitivní potenciál plně využit. Katolická církev se měla postarat o jisté „pokřtění“ technologie a použití pro „Království Boží“. ²⁰⁷ Takovýto pozitivní vztah je patrný již na zmíněné ochotě papeže Lva XIII. k natáčení jeho osoby roku 1896.

V první fázi však byl film vnímán více méně jako technologická hříčka, kterou je třeba zpacifikovat jednoduchými zákazy a regulacemi. Sofistikovanější přístup směřující k opravdovému „pokřtění“ kinematografie se objevil až později. Reakce na nové filmové médium také zpočátku vycházely výhradně od jednotlivých spolků či osob hlásících se ke katolicismu a nikoliv přímo od papeže. ²⁰⁸ Tyto prvotní reakce na film v jeho divoké rané fázi se také v mnohém nelišili od reakcí jiných sekulárních spolků a osob zaangażovaných ve výchově mládeže apod.

Snahy regulovat nové médium směřovaly na dva paralelní cíle: regulovat filmovou produkci a regulovat filmové publikum. Regulace publika byla motivována ochranou „nepatrných“, tedy žen, mládeže a především dětí. Katolické organizace se živě zapojily do snah vymezit pravidla pro vztah dětí ke kinematografii, které byly z jejich hlediska motivovány především snahou ochránit je před škodlivým vlivem pokleslých produktů „Schmutz und Schund“ kultury. ²⁰⁹ Velkou roli zde hrál dobový zájem o hygienické podmínky života. Špatné filmy (stejně jako braková literatura apod.) byly spojovány se špínou a nečistotou, a to jak symbolicky (špatný film pošpiní čistou dětskou duši), tak doslovně (nehygienické a zdraví škodlivé prostředí biografů). ²¹⁰ Jednalo se však o nekoordinované akce a konkrétní udání jednotlivců či jednotlivých spolků. ²¹¹

V řadě bodů se katolíci potkávali s požadavky světských osvětových institucí a spolků na ochranu dětí a mládeže a řada těchto požadavků se také promítla do

²⁰⁷ LINDVALL, Terry, QUICKE, Andrew, *Celluloid Sermons*. New York and London: New York University Press 2011, s. X.

²⁰⁸ Od konce první světové války se jednotlivé katolické organizace a spolky snažily koordinovat své aktivity. Z těchto snah vznikla mezinárodní centrála Office catholique international du Cinema (OCIC), viz CONVENTS, Quido, *Resisting the Lure of the Modern World. Catholics, International Politics and the Establishment of the International Catholic Office for Cinema (1918–1928)*. In: BILTEREYST, Daniel, TREVERI GENNARI, Daniela (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*. New York and London: Routledge – Taylor & Francis 2015, s. 19–34.

²⁰⁹ SCHMITT, H., *Kirche und Film*, s. 57.

²¹⁰ Více viz KLIMEŠ, I., *Děti v brlohu, V bludném kruhu*, s. 193–236.

přijatých oficiálních legislativních nařízení. Specificky katolických témat v regulaci publika nebylo mnoho a týkaly se například snahy zakázat filmová představení, která se konala během církevních svátků,²¹² zakázat přístup kléru do kin²¹³ anebo rozhodnutí, zda je vhodné pořádat filmové projekce v kostele za přítomnosti proměněných hostí ve svatostánku.²¹⁴

Požadavky na regulaci filmové produkce se objevovaly v katolickém prostředí také již v podstatě od samého počátku kinematografie. Jednalo se však opět o nekoordinované aktivity jedinců či jednotlivých spolků, jejichž cílem bylo přinutit světskou moc, aby při cenzurním řízení respektovala požadavky vycházející z katolického milieu, anebo aby cenzurní rozhodnutí nechávala na katolických osobnostech.²¹⁵ Papež Pius X., který se proslavil především svým odporem proti modernismu, zaujal i k filmu víceméně ostražitý a nedůvěřivý postoj. Přesto však v zásadních otázkách bránil film před absolutním odsouzením a v německém prostředí si vysloužil přídomek „filmfreundlich“.²¹⁶ S plným pochopením však k novému médiu přistoupil až papež Pius XI. ve 20. a 30. letech

²¹¹ Např. stížnost augustiánského kanovníka brixenskému starostovi, o které informuje ve své studii Thomas Ballhausen, viz BALLHAUSEN, Thomas, Umlčované múzy. Filmová cenzura v Rakousku od počátku do roku 1938. *Illuminace* 15, 2003, č. 3, s. 74.

²¹² V prvních letech Československé republiky platil zákaz veřejných vystoupení ve dny církevních svátků. Postupně ministerstvo vnitra začalo povolovat výjimky na představení konané na Zelený čtvrtek, na Bílou sobotu a na Boží tělo, pokud se měly hrát divadelní hry či promítat filmy s vážným obsahem a čistý výdělek byl věnován na dobročinné účely. Viz Národní archiv, fond Ministerstvo vnitra, 1919–1924, karton 207, sig. 9–283–3.

²¹³ Viz např. Dr. Tumpach, Duchovním v Římě jest zakázáno navštěvovati veřejná kinematografická představení. *Časopis katolického duchovenstva* 53, 1912, č. 4, s. 354. Zákaz kněžím navštěvovat filmové projekce vydal papež Pius X. již roku 1910. Skutečnost, že se takový zákaz objevuje znovu a znovu dává tušit, že nebyl zřejmě zcela dodržován. Více viz také SCHMITT, H., *Kirche und Film*, s. 23.

²¹⁴ Dne 10. prosince 1912 vydal Vatikán rozhodnutí, kterým zakázal pořádání kinematografických představení v kostelích. Později se však katolická církev opět k této praxi vrátila. Dr. Tumpach, Kinematografické a promítané obrazy v kostelích. *Časopis katolického duchovenstva* 54, 1913, č. 3, s. 241.

²¹⁵ Např. dopis předsedkyně Katholische Frauenorganisation Mährens Elisabethy Romerové ministru vnitra, ve kterém žádá zpřísnění cenzurního dohledu nad erotickými scénami. Viz KLIMEŠ, I., *Kinematografie a stát v Českých zemích*, s. 93.

²¹⁶ SCHMITT, H., *Kirche und Film*, s. 24.

20. století.²¹⁷ Až za jeho pontifikátu film získal v katolickém prostředí plné uznání a až on inicioval postupně v několika krocích vytvoření sofistikovaného cenzurního systému, pomocí kterého se katolická církev učila s filmem zacházet.

V papežských encyklikách se téma filmu objevilo poprvé roku 1929, a to v encyklice věnované křesťanské výchově *Divini Illius Magistri*.²¹⁸ Smyslem encykliky bylo zdůraznit smysl a váhu křesťanské výchovy a její důraz na morálku, která má i v moderní době své nezastupitelné místo. Encyklika se již více otevírala výzvám 20. století, když připouštěla, že lidé mohou žít mravně a správně také mimo katolickou církev, jak zkušenost nejen s jinými náboženstvími ale také se silícím ateismem jasně ukázala. Zároveň však encyklika zdůrazňovala, že katolická církev díky svému božskému zakladateli Ježíši Kristu musí nutně ve svém učení obsahovat morální nauku v celé její šíři a plnosti. Z toho vyplývá, že katolická církev má mít možnost i povinnost neustále studovat a prohlubovat své pojetí morálky a nabízet je okolnímu světu, který, ač může správnou morální cestu životem nalézt částečně také mimo církev, prostřednictvím církve se může dostat k jejímu plnému pochopení. Dále se v encyklice připouštěla a deklarovala mnohohrstevnatost a plastičnost okolního světa a prostředků, kterých lze ve světě (konkrétně v práci s mládeží) použít. Katolická církev měla mít ve své výbavě celou škálu nástrojů, kterými může oslovovat svět, a to od vědeckého výzkumu přes podporu umění až po tělesnou výchovu, a to vše ve smyslu biblického hesla: „*Všecko zkoumejte, dobrého se držte.*“²¹⁹

Součástí encykliky bylo také upozornění na světská nebezpečí, ke kterým je obzvlášť mládež údajně náchylná.²²⁰ Ve výčtu nebezpečí figurovala vedle bezbožných a nemravných knih či rozhlasu také film. Rozhlas i film byly

²¹⁷ Na okraj je možno zmínit zajímavost, že neteří papeže Pia XI. byla italská filmová herečka Sandra Ravelová, viz Anon, Víte již, že neteř papeže Pia XI. je slavnou filmovou herečkou. *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 35, s. 10.

²¹⁸ <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri.html> [citováno 26. 2. 2018].

²¹⁹ 1 Tes 5, 21.

²²⁰ „*Cereus in vitium flecti*,“ což je citát z Horatiova díla *Ars poetica*, v. 163. Doslova by šlo citát přeložit asi v tom smyslu, že mládež je ke zlu ohebná jako vosk. Viz <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri.html> [citováno 26. 2. 2018].

v encyklice vnímány jako mocné prostředky, které dokáží stejně dobře zprostředkovat umělecké zážitky, poučení i kvalitní zábavu, jako také brak, a to navíc brak, který budí pohoršení a slouží špatnému vkusu. Ve filmu byla spatřována paralela k antickým hrám v cirku, o kterých píše sv. Augustin. Ten ve svém Vyznání litoval svého přítele Alypia, který byl dočasně poblouzněn právě takovou zkaženou zábavou. Příslušná pasáž encykliky pak končila otázkou, kolik by měli dnešní učitelé, po vzoru sv. Augustina, oplakávat novodobých Alypiů propadlých špatným filmům.²²¹

V encyklice proto byla deklarována velká podpora všem, kdo se aktivně, konstruktivně a kreativně angažují ve světských volnočasových aktivitách, v kvalitním umění a v křesťanské výchově. Encyklika *Divini Illius Magistri* vznikla v roce 1929 tedy v období konstituování a prosazování celosvětové sítě Katolické akce a vydání encykliky mělo tyto snahy jasně podpořit. Na více místech textu bylo proto zdůrazněno, že tím, kdo se měl o volnočasové, umělecké a podobné aktivity křesťanských laiků starat, měla být právě a jediné Katolická akce.²²²

Prostředkem, kterým papež mohl komunikovat s okolním světem, však nebyly pouze encykliky. Encyklika je významný typ dokumentu papežské kanceláře, kterým se papež vyjadřuje k závažným otázkám víry anebo společenského dění. Slouží tak de facto pro závazné deklarování zásadních pilířů papežské politiky a světonázoru. Na základě encyklik tedy lze rozpoznat témata, která byla pro které papeže zásadní a která hýbala v té době církví. Je tedy zřejmé,

²²¹ „*Sanctus Augustinus in ardore ingemiscebat, quo ad ludos circenses christifideles eius temporis complures rapiebantur, depravationemque Alipii, discipuli et amici sui, quae, feliciter, paulisper constitit, vividis verbis enarrat. Quot iam adolescentes, ludis hodiernis et turpibus libris corruptos, parentes ac magistri nunc defleant oportet!*“ viz <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri.html> [citováno 26. 2. 2018]. Svatý Augustin píše o svém příteli Alypiovi ve svém Vyznání, 6. kniha, hlava VIII.

²²² Např. „*Quicquid autem ad scholam catholicam in filiorum suorum usum provehendam ac tuendam a christifidelibus agitur, opus religionis sine ulla dubitatione est, proptereaue potissimum « Actionis Catholicae » munus; ita ut paterno animo Nostro pergratae sint, sintque praecipuis laudibus dignae sodalitates illae omnes, quae multifariam in opus tam necessarium peculiari modo ac studiosissime incumbunt.*“ Viz <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri.html> [citováno 26. 2. 2018].

že vypořádání se s otázkou vztahu církve ke kinematografii mezi takovéto zásadní pilíře jasně patřilo. Pontifikát papeže Pia XI. se však nesl v duchu postupného otevírání církve okolnímu sekularizujícímu se světu. Cílem bylo zachovat ortodoxii v obsahu víry, v použitých nástrojích a prostředcích se však katolicák církev mohla a měla modernizovat. Tak i pro šíření papežových myšlenek, pro uvedení teologických tezí z encyklik do každodenní praxe, se tak přirozeně nabízelo využít moderních prostředků, a tedy v první řadě tisku.

V roce 1933 papež Pius XI. prohlásil ve svém dopise adresovaném neoficiální katolické centrále pro kinematografii belgické Office catholique international du Cinema (OCIC), že je povinností každého katolického periodika, aby zavedlo filmovou rubriku.²²³ V porovnání s encyklikou *Divini Illius Magistri*, ve které byl film zmíněn mezi různými prostředky vhodnými pro působení na mládež, byl film v roce 1933 již vnímán jako nezbytná součást výbavy všech katolických spolků a jako zásadní téma pro všechny katolíky.

V říjnu roku 1934 přijal papež zástupce mezinárodní federace filmových novinářů Fédération international de la presse cinématographique. Ve svém projevu kladl velký důraz na roli tisku pro další směřování filmu, protože úspěch či neúspěch filmu měl být do velké míry určen právě veřejným míněním, které novináři spoluutvářeli. Papež zdůraznil, že se v otázce vztahu (nejen) katolického tisku k filmu nejedná o nějaké okrajové téma, ale že jde doslova o otázku celé křesťanské, potažmo obecně lidské, ctnosti. Papež film jasně zařadil mezi umění, které, jakožto dar Boží, má za úkol zdokonalovat člověka v jeho ctnostech. Úkolem novinářů pak bylo podporovat všemi možnými prostředky, aby umění mohlo tento svůj úkol plnit v co největší možné míře. Konkrétně měl tedy filmový tisk za úkol informovat veřejnost o filmech dobrých a pranýřovat filmy špatné.²²⁴

Konkrétní názor papeže na film se čas od času projevoval také prostřednictvím vatikánského deníku L'Osservatore Romano. Tato práce si v žádném případě neklade za cíl prozkoumávat a analyzovat filmové kritiky, které v L'Osservatore Romano vycházely. V souvislosti s českou kinematografií zde

²²³ Ch. A. M., Prinzipien einer katholischen Filmwertung. In: REINERT, Charles (ed.), *Film. Dokumente katholischer Filmgesinnung*. Zürich: Filmkommission des Schweizerischer katholischer Volksverein, s. 39.

²²⁴ Ch. A. M., Prinzipien einer katholischen Filmwertung, *Film*, s. 39.

ovšem může být zmíněna odmítavá kritika otištěná v *L'Osservatore Romano* na film *Extase* režiséra Gustava Machatého. Kritiku samozřejmě nese psal sám papež, její otištění v oficiálním deníku Svatého stolce však dává tušit, že odrážela oficiální názory a zásadní směřování papeže Pia XI. v oblasti kinematografie.

Nijak nepřekvapí, že filmu byly vytýkány erotické scény s Hedy Kieslerovou (později známější pod pseudonymem Hedy Lamarr), díky kterým byl film označen za pornografii. Zobrazená nahota byla sice vnímána jako pohoršující, nejednalo se však o to zásadní, co kritice na filmu vadilo. Smyslem kritiky bylo upozornit na vážnější nebezpečí, kterým mělo být „patologické vyličení lásky.“ Jak bude ještě ukázáno dále, samotná nahota vskutku nebyla vždy tou zásadní překážkou. Katolická cenzura nebyla ve všech případech striktně prudérní a nahota, běžně akceptována ve výtvarném umění i v sochařství jako součást výzdoby katolických chrámů, mohla být za určitých okolností ve filmu tolerována. (I když samozřejmě záleželo na konkrétních případech, které byly hodnoceny, na konkrétních situacích, za kterých k hodnocení docházelo, a na konkrétních osobách, které díla hodnotily.)

Zobrazení nahoty v *Extasi* bylo vnímáno jako víceméně vnější projev kazu, který se sofistikovaněji a nebezpečněji projevoval v dekadentní myšlence ukryté do díla. Více než nahota tedy vadily určité, z pohledu katolických cenzorů, závadné modely chování, jejichž společenské akceptování a nápodoba by měly mít devastující účinek na celou společnost. Z toho důvodu byl v *L'Osservatore Romano* Machatý sezdán jako velmi nadaný režisér, ovšem dekadentní člověk. Svatý otec zase jako ten, kdo „*má porozumění pro smělá umělecká díla, ale nemůže strpět šíření nemravností.*“²²⁵

Papež Pius XI. se očividně problematikou role katolické církve v kinematografii intenzivně zabýval. Po kontaktech s Office catholique international du Cinema a Fédération internationale de la presse cinématographique svolal ještě v dubnu roku 1935 do Říma kongres věnovaný

²²⁵ Viz BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil, Gustav Machatý – legenda a skutečnost 2. *Film a doba* 14, 1969, s. 267. Autoři se odkazují na článek českého dopisovatele z benátského filmového festivalu Jaroslava Kučery, který byl otisknut v Českém slovu z 18. srpna 1934. Informaci o morálním odsouzení ale také o uznání uměleckých kvalit Gustava Machatého přináší kupříkladu rovněž článek z Filmového kurýru, viz Anon., Naše hudba na benátském festivalu. *Filmový kurýr* 8, 1934, č. 37 (14. 9.), s. 2.

filmovému tisku. Během těchto jednání se třibily a dozrávaly papežovy názory na film, které byly nakonec vydány 29. června 1936 v podobě encykliky *Vigilanti Cura*.²²⁶

4.3 Encyklika *Vigilanti Cura*

Encyklika *Vigilanti Cura* je dedikována americkým arcibiskupům a biskupům, kterým se podařilo pomocí Ligy slušnosti uvést do praxe konkrétní modely aktivismu na poli kinematografie. Do své činnosti také dokázaly, jak bude ještě ukázáno dále, skutečně zapojit masy amerických katolíků, kteří se podílely na vytváření tlaku na filmové producenty a skutečně tak úspěšně měnily směr vývoje hollywoodské kinematografie. Tyto konkrétní modely boje spolu s masovým zapojením běžných věřících měly posloužit jako vzor pro všechny katolíky žijící mimo USA. Jako jeden z důvodů pro vydání encykliky je zmíněna jistá laxnost amerických filmových producentů, kteří původně sami iniciovali vznik závazných pravidel a vlastního censurního sboru, postupem času však údajně přestali tato svá vlastní pravidla respektovat, film se tudíž začal opět ubírat „*mimo cestu*“ a předváděl jen „*hříchy, zločiny a provinění*“.²²⁷ I proto se tedy papež Pius XI. rozhodl pomocí encykliky znovu nastavit pravidla a podpořit snahy nejen amerických katolíků bojujících proti „špatnému filmu“.

Papež ve své encyklice rovněž vysvětlil, proč je tak důležité, zajímat se o kinematografii. Film totiž společně s ostatními druhy umění, ale také společně s veškerými vědeckými i technickými vynálezy, je darem Božím a má sloužit k ještě větší „*slávě Boží*“, ke „*spáse duší*“ a k „*šíření království Ježíše Krista*“.²²⁸ Film má v sobě obrovský potenciál přispět ke všemu tomu, co papež vnímal jako úkol církve a celého křesťanstva na tomto světě. Žádný katolík proto nemůže jen přihlížet, když je tento potenciál nechávám ladem, anebo dokonce znásilňován a převrácen

²²⁶ <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html> [citováno 10. 3. 2018]. Encyklika také vyšla v českém překladu, viz *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*. Brno: Moravan, spolek katolických akademiků v edici revue Akord 1936.

²²⁷ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 2. V originále: „*Vitia, scelera, delicta*.“

v nástroj sloužící šíření zla a zkáze lidských „*duší a jejich záhubě*“.²²⁹ Smyslem veškerého umění, a tedy i filmu, má být neustálé zdokonalování samotné lidské podstaty a šlechtění lidských ctností.²³⁰ Namísto toho však film často směřuje ke „*zneuctění a znetvoření umění*“.²³¹

Důležitou funkcí kinematografie, kterou papež v encyklice akcentoval hned na několika místech, byla funkce zábavy. Zábava je důležitá pro každého pracujícího člověka, aby se díky ní dokázal zregenerovat a aby načerpal nové poznatky a inspirace. Zábava však musí respektovat obraz Boží, který je vtisknut do nitra každého člověka. Zábava má proto odpovídat „*důstojnosti člověka a bezúhonnosti mravů*“ a má vzbuzovat „*vznešené pocity*“.²³² Namísto toho je však křesťanům často znemožněno, aby se kvůli formě, jakou moderní zábava nabyla, filmových projekcí vůbec zúčastnili a „*slušně se pobavili*“.²³³

Oproti tradičním institucím umění a zábavy však spočívá ve filmu ještě cosi, kvůli čemu bylo třeba věnovat mu takovou péči. Film totiž dokáže, alespoň podle dobových názorů, víc než cokoliv jiného působit na mysl člověka a ovlivňovat jeho konání. Dosahuje toho několika prostředky: 1. Film je demokratický a nízkoprahový – dokáže tedy zprostředkovat vjemy různým lidem napříč věkem,

²²⁸ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 2. V originále: „*Siquidem pernecessarium est ac penitus urget id providere atque efficere, ut quidquid ex Dei munere progrediens aetas in humanas disciplinas ac vel in ipsas technicae industriae artes invexerit, ita divinae gloriae, animarum saluti et Iesu Christi propagando regno reapse inserviat, ut omnes, quemadmodum Ecclesia nos precari iubet, « sic transeamus per bona temporalia, ut non amittamus aeterna ».*“

²²⁹ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 2. V originále: „*Ad animarum ruinam.*“

²³⁰ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 2. „*Iamvero ars quaelibet nobilis in id potissimum nitatur oportet, eoque suapte natura spectet, ut debita hominem probitate virtuteque perficiat; atque adeo sit ad moralis disciplinae principia ac praecepta redacta.*“

²³¹ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 3. V originále: „*(...) quae in artis dehonestamenta depravationesque corruissent.*“

²³² *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 4. V originále: „*Corporis animique oblectamenta, in quae nostra haec aetas varias induxit formas rationesque, iis omnibus, quotquot negotiis vitaeque sollicitudinibus distineantur, necessaria prorsus esse nemo est qui non videat; attamen ad hominis dignitatem eadem sunt et ad morum redacta integritatem; atque adeo eo spectent ut reapse nobiles sensus commoveant atque excitent.*“

²³³ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 3. V originále: „*(...) probus quisque plerumque prohibetur quominus, honestae oblectationis gratia, hisce spectaculis intersit.*“

vzděláním, sociálním zázemím i napříč státy a kontinenty a navíc oslovuje najednou celé masy diváků. 2. Dívat se na film je snadné. Sledování filmové projekce nevyžaduje od diváka žádné další schopnosti a dovednosti a zároveň není nijak fyzicky ani mentálně namáhavé. 3. Film má schopnost vnitřně působit na člověka. V encyklice se doslova píše, že „(...) pásma světelných obrazů podává se divákům, kteří sedí v ztemnělých divadlech a jejichž rozumové schopnosti a duševní síly obyčejně jsou zesláblé“.²³⁴ „Tancem pak a úmyslně vloženými scénami, jež se nazývají ‚varietními‘, zmatená duševní hnutí a žádosti rostou a rychlejším chodem mohutní.“²³⁵ „Ostatně, nic jiného bys v přítomnosti nemohl najíti, co by mělo tak silnou účinnost na dav, jak pro samu přirozenou povahu obrazů, které jsou tvořeny světelným promítáním, tak pro přístupnost her, které jsou umožněny i obecnému lidu, tak konečně pro okolnosti, které ty hry doprovázejí.“²³⁶

Za nejohroženější skupinu byli tradičně považováni dětští diváci, jejichž morální vývoj ještě nebyl dokončen a neměli ještě pevně ukotven systém hodnot. Dětem pak byly v kinech předváděny filmy, „které jsou vytvářeny (...) muži a ženami, kteří jsou nadáni dary přirozenými a uměle zvětšenými“. Díky tomu „leckdy dovedou zvlášť mládež vyzývati k lákadlům zkaženosti.“²³⁷ Připojen je na tomto místě encykliky také obligátní biblický citát: „Kdokoli by ale svedl jednoho z těchto maličkých, kteří věří ve mne, bylo by pro něj lepší, kdyby mu na krk

²³⁴ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 5. V originále: „Imaginum nempe series volubili luce spectatoribus proponuntur, qui in subobscuris theatris assidunt, et quorum mentis facultas spiritualesque vires plerumque languent.“

²³⁵ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 5. V originále: „Per choreas vero ac per interiectas illas ex arbitrio scaenas, quas « varietates » vocant, perturbati animi motus cupidinesque gliscunt citatioreque gradu increscunt.“

²³⁶ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 4–5. V originále: „Ceterum, aliud nihil in praesens invenire queas, quod tanta efficacitate in multitudines polleat, cum ob ipsam imaginum naturam, quae versatilis lucis motu eflinguntur, tum ob ludorum facilitatem, qui vel popularibus conceduntur, tum denique ob rerum adiuncta, quae iisdem ludis comitantur.“

²³⁷ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 6. V originále: „Casus praeterea rerumque vicissitudines, quae per cinematographia effinguntur, ab hominibus sustinentur mulieribusque, dotibus natur, datis et artificio auctis, omnique ope tam instructis atque exornatis, ut interdum ad corruptelarum blandimenta adulescentes peculiari modo pellicere possint.“

*pověsili veliký mlýnský kámen a utopili ho v mořské hlubině. Běda světu kvůli pohoršením! Pohoršení sice musejí přicházet, ale běda člověku, skrze kterého pohoršení přichází.*²³⁸

Zásadní problém kinematografie, jak se ho papež pokusil pomocí encykliky popsat, by tedy šel shrnout asi takto: lidstvu se dostalo takového obrovského daru, jakým je film, člověk jej však používá zvráceným způsobem. Specifický účinek, který film na člověka, a obzvlášť na děti a mládež, může mít, se tak pro společnost stává nikoliv požehnáním ale hrozbou.

Největším nebezpečím filmu přitom neměla být, jak již bylo naznačeno, ani tak zobrazovaná erotika nebo násilí samo o sobě. Papež Pius XI. se ve své encyklice pokusil o hlubší rozpoznání a popsání principů, na kterých spočívalo ono špatné – zvrácené uchopení Božího daru. Zásadní problém měl spočívat v tom, že film, alespoň v některých případech, pomocí svého specifického vlivu na lidské vnímání a konání představoval publiku falešné city a zhoubné příklady chování a lživě je vydával za správné a následováníhodné. Špatným filmem se tedy nestává film jen kvůli tomu, že zobrazuje „*neslušné výjevy*“, ale kvůli tomu, že klamně vydává „*chvály žádostivosti a chtíčů*“ za správný princip, na němž mají lidé budovat své partnerské vztahy. Tvůrci špatných filmů se tak, podle papeže, snaží konstruovat falešnou realitu postavenou na zhoubných příkladech.

Papež zde dokonce nacházel možné vysvětlení nástupu totalitních režimů. Sobeckost a neúcta k druhému je totiž ukazována, podle jeho encykliky, v takovém falešném světle, které svádí publikum k „*porušování čisté lásky*“, a to v nejen partnerských vztazích. V sobeckosti a neúctě k druhému totiž má své kořeny právě také nacionální šovinismus či třídní nenávisť. I zde špatné filmy „*dovedou hluboce vtisknouti zaujatá a nesprávná mínění jak jednotlivým lidem, tak třídám občanským, národům a rozličným kmenům.*“²³⁹

Logicky se pak jeví jako nebezpečnější a zhoubnější, pokud jsou takové filmy předváděny dětskému či dospívajícímu publiku, které nemusí mít ještě vlastní životní zkušenosti, díky kterým by bylo vůči těmto „*klamným zásadám*“ podávaným „*drzým způsobem (...) vznětlivým a podrážděným myslím*“ dostatečně resistantní.²⁴⁰

²³⁸ Mt 18, 6–7

Papež jasně apeloval na všechny katolíky, aby se zapojili do proměny kinematografie a přispěli k tomu, aby vznikaly dobré filmy, které budou sloužit svému pravému účelu – zdokonalení lidských ctností. Základním požadavkem na dobrý film pak je, aby ukazoval „*ctnost a pravdu*“. Pak budou mít takové filmy na diváky „*spasitelný vliv*“, mohou diváky povznést k „*ideálům nejvznešenějším*“, mohou jim poskytnout „*velmi užitečná naučení*“ a v „*občanských třídách, národech a rozličných kmenech buditi nebo aspoň šířiti snahu po vzájemném poznání a dobré vůli (...), přispívati k novému spravedlivějšímu rozdělení a řízení lidské společnosti.*“²⁴¹

Encyklika *Vigilanti Cura* však nezůstala jen u konstatování problému, ale nabídla rovnou konkrétní návrhy na jeho řešení. Na několika místech encykliky je zdůrazněno, že se jedná vskutku o zásadní problém a čelit mu je povinností nejen pro arcibiskupy, biskupy či kněze, ale pro všechny katolíky. Četnost tohoto apelu dává tušit, že byl film v katolickém prostředí zřejmě stále mnohdy vnímán pouze jako dočasný módní výstřelek, který odezní, anebo jako pekelný vynález, kterému je třeba se vyhýbat. Encyklika tedy mířila ke všem katolíkům s apelem, že filmu je třeba věnovat náležitou péči a pozornost. Zároveň také prostřednictvím encykliky

²³⁹ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 5. V originále: „*In comperto cuique est quantopere improbae id genus scaenae in spectatorum animos influant; ut cupidinum enim libidinumque laudes efferunt, ita vitiorum occasionem praebent; iuvenes e recto itinere transversos agunt; ducendae vitae rationem fucata lucis specie proponunt; capessendae perfectionis consilia infuscant atque debilitant; castum denique amorem, matrimonii sanctitatem atque intimas domestici convictus necessitudines restringunt. Praejudicatas praeterea falsasque opiniones cum singulis hominibus, tum civium classibus, nationibus variisque gentibus ingenerare queunt.*“

²⁴⁰ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 3. V originále: „*(...) falsa ducendae vitae principia mollibus concitatisque iuvenum mentibus exhibita.*“

²⁴¹ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 5. V originále: „*At contra, eiusmodi ludi si ad optimas normas conformentur, vim possunt in spectatores elicere sane saluberrimam. Non tantummodo siquidem delectant, sed etiam ad nobilissima quaeque erigunt atque excitant: valde utilia praecepta impertiunt: itemque suae cuiusque ceterorumque patriae egregie gesta pulchritudinesque demonstrare possunt; virtutem veritatemque grato speciosoque more ostendere; in Civitatis ordinibus, in Nationibus, variisque stirpibus mutuae cognitionis voluntatisque studia gignere vel saltem promovere; iustitiae quoque causam amplecti; ad virtutem advocare omnes; ac denique ad novam magisque aequam humanae societatis ordinationem temperationemque adiutricem operam conferre.*“

papež vyjadřoval podporu těm skupinám katolíků, které již k filmu zaujaly aktivní postoj a které vykonávaly nějakou konkrétní činnost směřující k tvůrčímu zapojení do celé problematiky. Praktické návrhy na zlepšení situace v kinematografii, na její pokřesťanstění či „pokřtění“, se v encyklice rozvíjí ve dvou větvích. První směřuje ke vnitřní změně samotné výroby, tedy jak k proměně zobrazovaných témat, tak k proměně motivací, které stojí za rozhodnutím natočit film (v podstatě se jedná o předběžnou cenzuru). Druhá pak směřuje ke vnějším způsobům a metodám, jejichž pomocí je možné výrobu usměrňovat a disciplinovat (v podstatě jde o cenzuru následnou).

Vnitřní proměna kinematografie je odvislá od vnitřní proměny konkrétních lidí, kteří v kinematografii působí. Je tedy nutné, aby se lidé zodpovědní za podobu kinematografie, ztotožnili vnitřně s morálními zásadami, které jsou v souladu s učením katolické církve. I zde platí teze zmíněná v souvislosti s encyklikou *Divini Illius Magistri*, a totiž, že je možné nazřít tyto morální principy také mimo katolickou církev a bez jejího prostřednictví, zároveň však katolická církev sama sebe chápe jako nositelku jejich plného znění. Ačkoliv tyto morální principy neobsahuje církevní hierarchie v každém svém dokumentu, výroku či odsudku, ale má je obsahovat církev v širokém slova smyslu, tedy církev jako společenství všech věřících, a to navíc ve skrytosti či jen ve svém potenciálu, jevila se přesto jako nejvhodnější a nejsnazší cesta pro „pokřtění“ filmu cesta „pokřtění“ filmových tvůrců.²⁴²

Dále papež Pius XI. vybízel, aby se do filmu zapojili přímo či nepřímo nejlepší umělci z institucí tradiční kultury, tedy především spisovatelé a básníci.²⁴³ Známi a osvědčení umělci tvořící známými a osvědčenými prostředky tak byly vyzýváni, aby otupily hrany novému a nevypočitatelnému filmovému umění. Po svém „pokřtění“ a po přispění „nejlepších spisovatelů a básníků“ pak mohl film

²⁴² Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 6. V originále: „Causa de cinematographicis pelliculis, quas vocant, efficiendis, ad probos mores quod attinet, funditus omnino feliciterque componeretur, si facultas esset imagines proferre, quae ad christiana fuissent principia conforinatae“

²⁴³ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 6. V originále: „Ac novimus etiam eos saepenumero eadem artem ad suorum cuiusque Nationis optimorum auctorum poetarumque scripta hisce imaginibus referenda convertere contendisse.“

konečně naplnit účel, kvůli kterému měl být původně stvořen, tedy zdokonalovat člověka v jeho ctnostech a přispívat k jeho spáse.

Paralelně ke snahám o vnitřní proměnu filmu se pak měly dít praktické vnější restriktivní úkony. Ty měly do jisté míry rovněž přispět v dlouhodobém hledisku k vnitřní proměně kinematografie. V krátkodobém hledisku však byly vnímány jako nezbytné pro ochranu publika před špatnými filmovými díly, která navzdory všem katolickým snahám stále ještě vznikaly.

V těchto restriktivních snahách byl papežem vyzdvihován příklad katolíků z USA a především americké Ligy slušnosti. V encyklice byly stručně popsány metody amerických katolíků a celý katolický svět byl následně prostřednictvím encykliky důrazně vyzýván, aby si tyto metody osvojil a uvedl do praxe v rámci svých lokálních kinematografických aktivit.

Jako první a základní restriktivní nástroj je možné uvést systematické vytváření seznamů uváděných filmů s připojeným hodnověrným hodnocením. Hodnocení mělo brát v potaz konkrétní situaci věřících, pro které vzniklo. To znamená, že na příklad pro venkovské publikum měla být klasifikace zakázaných či s opatrností povolených filmů nastavena raději přísněji, než u vzdělaného či městského publika. Ohled měl být brán také na regionální podmínky – v tradičních konzervativních regionech bylo vhodnější některé filmy nepovolit, aby nedošlo k pohoršení publika, naproti tomu však bylo možné některé filmy nezakázat v regionech liberálního a modernizovaného Západu. Zcela markantní pak byly rozdíly v nastavení přístupnosti filmových projekcí mezi mládeží a dospělým publikem, anebo v rozdílném doporučení filmů pro programy běžných kin a katolických kinosálů.

Tím se dostáváme k druhému restriktivnímu požadavku, a to, aby katolické spolky zřizovaly vlastní kina a organizovaly paralelní síť kinosálů. Tím se měla vytvořit silná distribuční síť s relativně disciplinovaným publikem, která by mohla vytvářet silný ekonomický tlak na komerční produkční společnosti.

Ekonomický tlak se mohl vyvíjet také pomocí třetího restriktivního nástroje, který si po vzoru amerických katolíků měly osvojit katolíci po celém světě, a tím byl bojkot. Biskupové měli po katolicích každoročně vyžadovat slib, který se měl

skládat v kostelích či školách, že se nebudou účastnit žádných filmových projekcí, ve kterých by byla urážena „*pravda a zřízení křesťanské nauky*.“²⁴⁴

Základem všeho se ale mělo stát speciální katolické hodnocení filmů. Takovým hodnocením se pak měly řídit katolické spolky provozující kino ve svém rozhodování, zda film koupí do svého programu, a podle hodnocení se měly biskupové rozhodovat, zda zmobilizují věřící ve své diecézi k bojkotu některého filmového díla. Přísnost zákazů se sice mohla lišit podle konkrétních podmínek, jak bylo řečeno výše, zásadní morální kritéria však měla být celosvětově jednotná.²⁴⁵ Morální principy, ze kterých hodnocení vycházelo, jsou totiž z katolického pohledu přirozené a neměnné, vychází z nitra člověka – z obrazu Božího, který je každému člověku vtisknut, a nejsou tedy determinovány vnějšími přírodními ani kulturními podmínkami²⁴⁶. Z toho je mimo jiné odvozen křesťanský důraz na lidskou důstojnost a na rovnost všech lidí bez rozdílu. V souvislosti s filmem z toho však vyplývá přesvědčení, že morální hodnocení filmů lze racionalizovat, kvantifikovat a centralizovat.²⁴⁷ Hodnocení se měla ujmout Katolická akce, která měla pomocí svého hierarchického aparátu zprostředkovat kritéria a metody hodnocení z římské (či bruselské) centrály přes lokální arcibiskupství a biskupství až do každé malé vesnice či misijní stanice.²⁴⁸

²⁴⁴ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 8. V originále: „*In praesens vero, argumenti huius gravitate perspecta, opportunum ducimus peculiare aliquas animadversiones edere, huic rei consentaneas. Imprimisque singuli curent animarum Pastores, ut — quemadmodum Foederatarum Americae Civitatum catholici — christifideles sibi crediti quotannis spondeant se numquam cinematographica spectacula participaturos, quae veritatem offendant christianaee doctrinae instituta.*“

²⁴⁵ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 8. V originále: „*In votis equidem est, unum tantummodo pro universis terrarum orbis partibus harum rerum rationarium statuere, quandoquidem omnes eadem in genere morum lege tenentur.*“

²⁴⁶ *Katechismus katolické církve*, paragrafy 1956 až 1958.

²⁴⁷ K hodnocení filmu je třeba na tomto místě ještě zdůraznit, že se jedná pouze o hodnocení morální. Umělecká stránka filmu byla v menší míře také brána v potaz, encyklika *Vigilanti Cura* však pojednává jen o morální stránce kinematografie.

²⁴⁸ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 8. V originále: „*Quod quidem Officium Centralibus, ut aiunt, Catholicae Actionis Consiliis peropportune demandari poterit, quae, ut omnes norunt, a sacrorum Antistitibus pendent.*“

Činnost katolíků a poli kinematografie se tedy měla vydat dvěma směry: 1. napomoci vnitřní proměně filmu a filmařů a 2. vytvořit restriktivní aparát k obraně před pohoršením a k disciplinaci pohoršujícího média. Minimum prostoru je přitom v encyklice věnováno vlastní katolické filmové produkci. Papež Pius XI. zřejmě reagoval na mnohdy neúspěšné pokusy konkurovat komerčním filmovým společnostem, které ztroskotaly na chybějících znalostech z produkční praxe a(nebo) na naivitě výsledného díla. Reálný pohled na celou situaci tak určil místo katolíků vně hlavní linie výroby filmů. Katolíci se měli ovšem o to aktivněji ujmout úlohy odborníků, kritiků, poradců a kustodů, kteří dbají o to, aby pravý smysl a úkol filmu na tomto světě nebyl opomíjen.

Pokud se však katolíci přeci jen chtěli pustit do vlastní výroby filmů, měli mít plnou papežovu podporu. *„Otázka výroby filmů, pokud se týče dobrých mravů, byla by úplně a šťastně rozřešena, kdyby bylo možno vyráběti filmy, které by byly pořízeny dle křesťanských zásad. Proto nikdy nepřestaneme chváliti ty, kteří se věnovali této výrobě nebo v budoucnu se věnují.“* Zároveň však papež požaduje, aby se tak nečinilo *„pourchně, nýbrž způsobem technicky přesným (dokonalým).“*²⁴⁹ Velký důraz na kvalitu výstupů je pak kladen nejen v případě vlastní filmové výroby, ale ve všech případech, kdy katolíci vstupují do vnějšího světa se snahou deklarovat svá specificky katolická hlediska. Nešlo totiž jen o to, aby se *„nadarmo neplýtvali silami,“* ale také o to, že se v tu chvíli stávali reprezentanty katolictví v sekularizujícím se světě. V konkurenčním boji názorů a idejí pak museli podat co nejlepší výkon, aby se jim podařilo prorazit skrz stereotypy o katolických zpátečnících a tmářích ignorujících moderní svět.

Cílem encykliky bylo iniciovat a podpořit vznik skutečně ekonomicky silné struktury tvořené alternativní sítí kin, kritických periodik a případně filmových výroben. Pokud by taková struktura byla skutečně ekonomicky silná, vnější svět řídící se komerčními hledisky by jí musel brát opravdu vážně, jak dokládá příklad americké Ligy slušnosti. K úspěchu v konkurenčním boji s komerční kinematografií bylo nutné získat kvalifikované odborníky, kteří by byli schopni

²⁴⁹ *Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu*, s. 6–7. V originále: *„Quamobrem numquam eos dilaudare desistemus, qui se huic arti devoverunt, vel in posterum devovebunt, hoc tamen enitentes ut haec scaenica spectacula ad sanam hominum educationem et ad christiana proposita reapse spectent. Id vero non leviter, sed technicorum more accuratisque rationibus faciant, ne incassum vires sumptusque effundant.“*

vytvářet dostatečně kvalitní výstupy. Činnost by byla celosvětově koordinovaná a zasazená na jednotném principu katolické věrouky. Jednotlivé regionální buňky by pak mezi sebou udržovaly styky, aby mohly koordinovaně sdílet poznatky, metody a další výstupy.²⁵⁰ Vzájemnost, spolupráce a sdílení se pak měly stát konkurenční výhodou vůči kinematografiím převážně kapitalistického vnějšího světa, jejichž fungování bylo zaměřené pouze na zisk.

Papež Pius XI. tedy ve své encyklice *Vigilanti Cura* apeloval nejen na arcibiskupy, biskupy, kněze, ale přímo na všechny věřící katolíky, aby aktivně přistoupily k filmové problematice, a dále artikulovali zásadní body, které měly nadále určit základní rámcovou podobu těchto katolických aktivit na poli kinematografie. Encyklika skutečně zarezonovala a po světě začaly vznikat katolické filmové iniciativy, anebo již existující spolky začaly svou činnost upravovat a vzájemně koordinovat dle papežových instrukcí. K samotnému hodnocení filmů pak vznikly různé další příručky a metodiky, které rozpracovávaly základní body vytyčené encyklikou, a rozváděly konkrétní způsoby hodnocení pro potřeby praxe.

4.4 Principy katolické cenzury podle Švýcarského katolického spolku

Jednou z katolických organizací, které se věnovaly mimo jiné problematice filmu a které reagovaly na encykliku *Vigilanti Cura* a dále její teze rozvíjely, byl Švýcarský katolický spolek (Schweizerischer katholischer Volksverein). Spolek byl založen již roku 1904 a jako jiné katolické spolky byl během 30. let začleněn do struktury Katolické akce. Již tři roky po svém vzniku Spolek zřídil Sekci pro ochranu mravnosti (Sektion zum Schutze der Sitlichkeit) se speciální skupinou zaměřenou na veřejná představení včetně filmových projekcí (Spezialsektion für Schaustellungen einschliesslich der Kinematographie). V roce 1935 se Spolku podařilo završit všechny předchozí pokusy, plány a aktivity na poli kinematografie

²⁵⁰ Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu, s. 9. V originále: „*Mutua etiam necessitudinum notitiarumque commercia, quae inter eiusmodi Nationum Officia peropportune habeantur, hanc inspectionis operam efficientiorem procul dubio magisque concordem reddent; quae amquam dissimiles rerum, locorumque condiciones hac in causa diligenter reputandae sunt.*“

tím, že zřídil filmovou komisi pro posuzování filmů.²⁵¹ Ve 40. letech pak spolek v rámci ediční činnosti své filmové komise vydal ve spolupráci se švýcarských jezuitou Charlesem Reinertem již výše citovanou antologii dokumentů, které formovaly vzájemný vztah katolické církve a kinematografie.²⁵² Součástí antologie je německý překlad encykliky *Vigilanti Cura* či dopis papeže Pia XI. bruselské katolické filmové centrále. Na závěr je pak připojen text nazvaný *Prinzipien einer katholischen Filmwertung* podepsaný pouze iniciály Ch. A. M.²⁵³ Jedná se v podstatě o rozpracování tezí encykliky *Vigilanti Cura* pro potřeby katolických filmových kritiků pracujících pro spolkovou filmovou komisi. Kromě tezí encykliky jsou však v textu zohledněny také ohlasy z praxe, například od Richarda Muckermanna, předsedy německého spolku katolických majitelů kin, anebo Luigiho Civardiho, italského biskupa a autora příruček pro Katolickou akci.

Text *Prinzipien einer katholischen Filmwertung* se nejprve věnuje stručnému historickému přehledu aktivit papeže Pia XI. ve vztahu ke kinematografii, které předcházely samotnému vydání encykliky *Vigilanti Cura*. Poté jsou v textu zopakovány úvodní teze encykliky – především výzva pro katolickou veřejnost a vydavatele katolických periodik, aby před filmem zbaběle nestrkali hlavu do písku, ale chopili se své povinnosti a sami se přičinili o změnu v kinematografii. Pokud se totiž nebudou katolíci sami snažit o zušlechtnění filmu, zůstane filmový obor nadále vyhrazen lidem, kterým jde především o snadný zisk a budou proto i nadále vznikat pouze díla špatná, nekvalitní a odporující katolické nauce. Zároveň autor textu zdůrazňuje, že film rozhodně patří mezi umění, a to nejen z pohledu filmových odborníků,²⁵⁴ ale je jako výrazná součást umění vnímán samotným papežem. Účelem umění je pak rozvíjení člověka směrem k dokonalosti a přibližování člověka k Bohu. Film tak sice může být částečně vnímán utilitárně, jako prostředek přinášející (slušnou) zábavu a (kvalitní) poučení, nemělo by se ovšem zapomínat na tento jeho nezpochybnitelný duchovní význam.

Následně se autor textu věnuje konkrétním požadavkům, které je třeba na filmového kritika ve službách katolických periodik klást. Katolický filmový kritik by

²⁵¹ FRITZ, N., MARTIG, Ch., PERLINI-PFISTER, F., Nur für reife Erwachsene, s. 24–25.

²⁵² REINERT, Ch. (Hg.), *Film. Dokumente katholischer Filmgesinnung*.

²⁵³ Ch. A. M., *Prinzipien einer katholischen Filmwertung*, *Film*, s. 39–52.

²⁵⁴ Text odkazuje na práci italského teoretika umění a avantgardisty Ricciotta Canuda. Viz Ch. A. M., *Prinzipien einer katholischen Filmwertung*, *Film*, s. 41.

měl být totiž pevně ukotven v obou oborech, které se dotýkají jeho práce, a tedy jak v dějinách a teorii filmu, tak také v (morální) teologii. Důraz je přitom kladen, tak jako v encyklice *Vigilanti Cura*, na skutečnou odbornost katolických kritiků ve filmovém oboru. Ti totiž vstupují na pole filmové kritiky a teorie jako reprezentanti katolické církve a musí tedy přesvědčit často vůči katolictví nedůvěřivé či přímo nevraživé sekulární prostředí o oprávněnosti a závažnosti svých úvah a požadavků. Filmovou kritikou se tak nesmí zabývat diletanti, ale skuteční odborníci. Odbornost v otázkách teologie je pak naprostou samozřejmostí.

Po těchto konstatováních se autor textu dostává konečně k samotným principům katolického hodnocení filmů. Ty mají, jak bylo řečeno výše, vycházet ze znalostí filmové teorie a historie a zároveň mají být pevně ukotveny v teologii. Jako první je rozebírána estetická rovina filmu a její kritické zhodnocení, při kterém kritik uplatní své znalosti filmového odborníka. Ty má kritik navíc pomocí svých textů předávat publiku – kritik má diváka zušlechťovat a učit ho, jakým způsobem se má vlastně na film dívat. Kritik má vysvětlovat a naučit diváka rozpoznávat, v čem se liší filmové herectví od herectví divadelního, má diváka poučit o filmovém rytmu, má mu vysvětlit, v čem spočívá kvalitní režijní vedení, má v něm probudit vnímání krásy nasnímaných obrazů a krásy filmové hudby, zkrátka se má stát mentorem, který otevírá nezkušenému diváku svět filmu a poučeně mu vysvětluje, jak se vůbec lze ve světě filmu orientovat a co to vůbec filmové umění znamená.²⁵⁵

Po pasáži věnované uměleckému vnímání filmu dospívá autor textu k zásadnímu konstatování: estetická hodnota filmu je pro katolické filmové kritiky důležitá, primární je ovšem hodnota morální.²⁵⁶ Ta vyplývá z duchovního rozměru filmu, jakožto způsobu uměleckého vyjádření. Morální hlediska jsou při hodnocení filmu obzvlášť důležitá, jelikož film, jak již oznamovala encyklika *Vigilanti Cura*, dokáže zapůsobit na člověka intenzivněji, než ostatní druhy umění, a ovlivnit tak jeho jednání. Ve filmové kritice tedy nejde jen o estetickou výchovu (byť také důležitou), ale přímo o spásu duší.²⁵⁷

²⁵⁵ Autor textu odkazuje na francouzského katolického novináře Jeana Morienvala, viz Ch. A. M., *Prinzipien einer katholischen Filmwertung*, *Film*, s. 44–45.

²⁵⁶ Ocitujme v textu zvýrazněnou větu: „*Der moralische Wert eines Films hat immer den Primat über seinen ästhetischen Wert.*“ Viz Ch. A. M., *Prinzipien einer katholischen Filmwertung*, *Film*, s. 45.

Konkrétně mají být za nemorální považovány ty filmy, které nějakým způsobem ospravedlňují, nebo dokonce velebí, chování, které porušuje zákony, a to lidské stejně jako Božské. Mají to být takové filmy, které odůvodňují, anebo hůře, velebí zločiny, jakými jsou krádeže a vraždy. Dále to mají být filmy, které snižují autoritu státu a církve a dehonestují jejich představitele, filmy, které rozsévají nenávist mezi národy, rasami a společenskými třídami, či filmy, které útočí na lidskou přirozenost v otázkách sexuality, kterou zneužívají a obracejí proti člověku.

Amorálnost filmů však může být, podle autora tohoto textu, dvojí – absolutní a relativní. Absolutně amorální film je amorální sám o sobě, bez ohledu na publikum. Je to film, který hrubě porušuje lidské i Božské zákony. Za příklad jsou uváděny filmy, které vytěžují lidskou intimitu a zobrazení nahoty či pohlavního styku využívají pro šokování publika a zvýšení komerčního úspěchu, anebo filmy, které vydávají těžké zločiny či manželskou nevěru za hrdinství hodné následování či za zábavu, na kterou má každý člověk nárok.

Relativně amorální film je naopak závislý na recepci konkrétního diváka – na jeho vyspělosti, zkušenosti, genderové identitě, kulturním zázemí a vzdělání. Sem patří například filmy, které pracují jistým způsobem s nahotou, nejsou to ovšem pornografické filmy, které nahotu jen komerčně vytěžují a tím snižují a urážejí lidskou důstojnost. Jedná se o filmy, které s nahotou mohou pracovat uměleckým či vědeckým způsobem. Při jejich sledování pak záleží na divákovi, zda mu takové scény mohou způsobit morální újmu, anebo zda ho mohou poučit či přinést, v určitých případech, jistý umělecký zážitek.²⁵⁸

Třeba je také, dle autora textu, zohlednit kulturní vývoj, který ve společnosti nastává. Za příklad takového morálně neškodného a akceptovatelného vývoje je vzata délka sukni - co by na počátku století leckoho pohoršovalo, v roce 1945 již nechává všechny chladnými. V katolické filmové kritice se tedy musí zohlednit

²⁵⁷ „Es geht nicht mehr einfach um die künstlerische Erziehung, sondern um das Heil der Seelen.“ Viz Ch. A. M., Prinzipien einer katholischen Filmwertung, *Film*, s. 46.

²⁵⁸ „So wird die gleiche Nacktheit zu verschiedenen Reaktionen führen, je nachdem, ob es sich um einen Erwachsenen oder einen Heranwachsenden, einen Arzt oder einen Advokaten, einen keuschen oder ausschweifenden Menschen, einen Weltmann oder einen Sekundarschüler, einen Städter oder einen Landbewohner handelt.“ Viz Ch. A. M., Prinzipien einer katholischen Filmwertung, *Film*, s. 48.

rovněž tyto aspekty absolutní a relativní amorálnosti filmového díla a posunu významů s ohledem na proměnu doby a prostředí.

Zohlednění určité relativnosti dopadu zobrazovaných témat na diváka se vztahuje také na žánrové filmy. Text se pozastavuje kupříkladu nad kriminálními filmy. Jejich největší nebezpečí tkví v tom, že zobrazují život zločinců jako atraktivní dobrodružství hodné následování. Problém zůstává i ve chvíli, kdy je díky tlaku Ligy slušnosti a podobných katolických iniciativ dosaženo toho, že jsou ukázány i všechny negativní a neatraktivní důsledky zločinu, jako je například trest, který zločince čeká. Takové snímky jsou údajně tolerovatelné pro dospělého diváka, pro mládež ovšem jisté romantické kouzlo zločinu přetrvává a kriminální téma tak může v duši dospívajícího nadále škodit.

Jisté zrelativizování zobrazovaných amorálností přináší také žánr historických filmů. Autor textu si všímá skutečnosti, že zobrazení obecně známého biblického příběhu o nevěře krále Davida však nepohorší ani nesvede na scestí zdaleka tak silně, jako zobrazená nevěra v příběhu z moderní současnosti. Důvodem je obecné povědomí o těchto historických příbězích a také jistý distanc, který spočívá v zobrazování historické a překonané kultury či civilizace.

Základem principů katolické filmové kritiky tak má být vystihnoutí smyslu zobrazovaného. Problém nespočívá v samotném zobrazení vraždy, krádeže nebo nahoty, ale v tom, k čemu toto zobrazení míří. Problematické je, pokud je poctivost a mravnost dehonestována a naopak život zločinců veleben a sami kriminálníci vydáváni za romantické dobrodruhy a moderní hrdiny. Středobodem katolické filmové kritiky tak má být rozlišování pravdivosti zobrazovaného a odkrývání této pravdivosti pro publikum. Film je vnímán nejen jako zábava či učební pomůcka, ale jako svébytný druh umění, který má jako takový svůj nezaměnitelný duchovní význam. Úkolem umění má být zušlechtění člověka a přiblížení ho Bohu. Úkolem katolíků tedy musí být nejprve zušlechtit film, aby ten pak zpětně mohl zušlechtit člověka.

4.5 Americká inspirace

Encyklika *Vigilanti Cura* reagovala, jak již bylo řečeno, na aktivity katolíků v USA a apelovala na všechny ostatní katolíky, aby se svými americkými souvěrci nechali inspirovat. Je tedy na místě stručně nastínit základní kontury těchto aktivit.

Na začátek je třeba konstatovat, že katolictví nebylo po první světové válce v USA rozhodně dominantním náboženstvím. Katolíci tvořili jen dvacet procent celkové populace, žili však v ekonomicky silných industriálních městech, jakými byli New York, Chicago, Boston, Filadelfie, Cleveland či Detroit, kde tvořili až polovinu všech obyvatel.²⁵⁹ Díky jednotné hierarchicky řízené organizaci se také dokázali snadno zmobilizovat (například pomocí různých periodik, které vydávala každá diecéze), a tak jejich akce mohly být údernější než akce různých partikulárních protestantských církví působících převážně na chudším venkově. Z toho důvodu mohli katolíci, ač náboženská menšina, ovlivnit podobu dohledu nad kinematografií v celonárodním rozměru.

Cenzurní aktivity v USA vycházely ze dvou v podstatě protichůdných směrů. Proti sobě stály snahy státních úřadů cenzurovat nevhodné a nebezpečné filmy a snahy filmových studií zamezit těmto státním zákazům. Filmová studia se tak snažila v podstatě zdisciplinovat sama sebe a pomocí sofistikovaného autocenzurního systému docílit toho, aby již hotové filmy nemusely být zakazovány žádnou další institucí. Největším strašákem pro filmové producenty bylo ustanovení celonárodní filmové cenzury s platností pro celé USA. K tomu však nikdy nedošlo. Cenzurní úřady vznikaly jen na regionálních úrovních a tedy s omezeným dosahem. První cenzurní předpisy vznikly roku 1907 v Chicagu a v Detroitu, po nich následovaly cenzurní sbory pro jednotlivé státy, a to nejprve pro Pensylvánii, za kterou následovaly státy Ohio, Kansas, Maryland, New York a Virginia.

Každý zákaz již hotového filmu, byť pouze regionálního dosahu, znamenal pro filmová studia finanční ztrátu. Proto se velmi záhy začaly sami filmoví výrobci

²⁵⁹ BLACK, Gregory D., The Legion of Decency and the Movies. In: BILTEREYST, Daniel, VANDE WINKEL, Roel (eds.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 243.

snažit o vytvoření systému pravidel, jehož dodržení by mělo zaručovat bezproblémové přijetí filmu cenzurními komisemi. V reakci na dočasné odebrání licence newyorským kinům vznikla v roce 1909 v New Yorku Národní rada pro cenzuru (National Board of Censorship) přejmenovaná roku 1915 na Národní radu pro kontrolu (National Board of Review). Jednalo se v podstatě o privátní podnik, jehož cílem bylo vylepšení filmu a jeho etablování ve společnosti. Národní rada pro kontrolu byla podporována, a to nejen finančně, velkými americkými studií organizovanými v rámci Motion Picture Patents Company.²⁶⁰

V následujících letech se však jména některých hollywoodských hvězd objevily ve spojitosti s různými skandály a Hollywood získal pověst novodobé Sodomy.²⁶¹ Pro zefektivnění snah za zbavení filmu negativních nálepek a jeho etablování ve společnosti byla proto zřízena roku 1922 asociace šesti největších hollywoodských studií Motion Picture Producers and Distributors of America přejmenovaná později na Motion Picture Association of America. V jejím čele stál William H. Hays, po kterém se asociaci někdy říkalo Haysův úřad. Úkolem asociace mělo být kromě lobování za ekonomické zájmy filmařů u republikánských politiků také dohlédnout na filmovou produkci, aby nevznikaly filmy, které by měly po svém natočení problémy s cenzurou a(nebo) které by zhoršovaly obraz kinematografie ve společnosti.²⁶²

Roku 1924 asociace vydala oběžník nazvaný *Formula* a roku 1927 seznam zakázaných či problematických scén a témat, pro který se vžil název *Don'ts and Be Carefuls*. Ačkoliv byla činnost asociace iniciována samotnými hollywoodskými studií, jednotliví producenti nepřistupovali na její požadavky s velkou ochotou, neposkytovali scénáře k posouzení a snažili se všemožně vyhnout zásahům do svých filmů.

Zásadnější změna nastala až roku 1930. Přetrvávající špatná pověst filmu totiž dala podnět k domněnce, že na hospodářské krizi má vinu morální úpadek společnosti zapříčiněný do velké míry právě filmem. Zvětšila se hrozba zavedení celonárodní filmové cenzury a na síle začaly nabývat také hlasy jednotlivých

²⁶⁰ THOMSON, Kristin, BORDWELL, David, *Dějiny filmu*. Praha: AMU a Nakladatelství Lidové noviny 2011, s. 48–49.

²⁶¹ SPĚŠNÝ, Karel, Předmluva. In: SOVA, D. B., *Zakázané filmy*, s. 9.

²⁶² THOMPSON, K., BORDWELL, D., *Dějiny filmu*, s. 154–155.

zájmových skupin a církví. Na obranu proti takovým hlasům byl tedy roku 1930 vydán *Produkční kodex (Production Code)*, který závazně zakazoval zobrazování určitých témat pro všechny filmové společnosti sdružené v Asociaci. Zvýšení důrazu na dodržování pravidel a zároveň jejich zpřísnění nastalo s nástupem Josepha Breena do čela úřadu, který měl záležitosti *Produkčního kodexu* na starosti (Production Code Administration).²⁶³

Důležitá pro téma této práce je však ta skutečnost, že do podoby hollywoodského autocenzurního systému zasáhly výrazným způsobem příslušníci katolické církve. Ačkoliv první výrazný představitel Motion Picture Producers and Distributors of America William H. Hays byl členem presbyteriánské církve, spolupracoval již v průběhu 20. let s katolíky.²⁶⁴ V roce 1930 pak byl právě týmu katolických expertů svěřen úkol vypracování *Produkčního kodexu*. Hlavními autory kodexu se stali jezuita Daniel Lord a vydavatel filmového magazínu *Motion Picture Herald* Martin Quigley. Práce navíc probíhala pod patronací chicagského arcibiskupa Georga Mundeleina. Také představitel ostrého kurzu cenzurní práce s filmem – Joseph Breen pocházel z irské přísně katolické rodiny.²⁶⁵

Dlužno je dodat, že pravidla *Produkčního kodexu*, ač sepsána katolíky, chránila náboženské cítění všech věřících, tedy nejen katolíků. Součástí *Produkčního kodexu* byly požadavky na uctivé zobrazování náboženských praktik všech náboženství stejně jako zákaz zesměšňování jakékoliv víry.

Od roku 1933 v USA fungovala katolická Liga slušnosti (Legion of Decency). Jednalo se o iniciativu, která byla zcela nezávislá na hollywoodských studiích a na státní moci. Vznik Ligy slušnosti spadl do aktivit šířící se Katolické akce. Po té, co papežský nuncius v USA Amleto Giovanni Cicognani označil situaci v kinematografii za „*masakr nevinnosti*“ a vyzval katolíky, aby se chopili své šance „*očistit film*“ od „*smrtelné morální hrozby*“,²⁶⁶ začaly se katolické spolky organizovat a postupovat jednotně. Liga slušnosti vypracovala systém hodnocení filmů a výsledky poskytovala katolickým periodikům. Pokud byl film shledán jako nepřípustný pro katolíky, znamenalo to pro výrobce filmu citelnou finanční újmu.

²⁶³ SPĚŠNÝ, K., Předmluva. In: SOVA, D. B., *Zakázané filmy*, s. 10–11.

²⁶⁴ MALTBY, Richard, The Production Code and the Mythologies of „Pre-Code“ Hollywood, in: NEALE, Steve (ed.), *The Classical Hollywood Reader*. London: Routledge 2012, s. 244.

²⁶⁵ SPĚŠNÝ, K., Předmluva. In: SOVA, D. B., *Zakázané filmy*, s. 10–11.

²⁶⁶ BLACK, G. D., The Legion of Decency and the Movies. *Silencing Cinema*, s. 243.

Katolíci byli také schopni jít do přímé akce proti konkrétním filmům, které nevyhovovaly jejich morálním nárokům. Známé jsou například protesty proti filmu *Belle of the Nineties*²⁶⁷ z roku 1934 s Mae Westovou v hlavní roli. Film se původně měl jmenovat *It Ain't No Sin*, katolíci však demonstrovali před kiny se sloganem „*It Is*“.²⁶⁸

Katolíci tak hráli důležitou roli v nastavení autocenzurního systému americké kinematografie. Byli přizváni k tvorbě pravidel, která byla závazná pro prakticky všechna velká filmová studia. Hrozba finančních ztrát a problémů, které by aktivity Ligy slušnosti mohly filmovým producentům přinést, tak vedla ke zpřísnění pravidel *Produkčního kodexu* roku 1934 a zároveň k jistému propracování a prohloubení samotného pojetí autocenzurní praxe.

V případě dokumentu *Don'ts and Be Carefuls* z roku 1927 se jednalo v podstatě o pouhý seznam zakázaných scén a prvků, jejichž užití vyžadovalo jistou opatrnost. Mezi jedenácti zakázanými scénami byly na prvním místě zmíněny scény urážející křesťanství a na desátém místě scény, ve kterých by bylo zesměšněno duchovenstvo. Dále seznam obsahoval například zobrazení nahoty, obchod s drogami, sexuální perverze, otroctví (ovšem týkající se pouze bělošského obyvatelstva), zobrazení porodu anebo scény urážející jiné národy, rasy a skupiny obyvatel. Mezi scénami vyžadujícími jistou opatrnost pak figurovaly scény zobrazující různé zločiny, násilí anebo nejrůznější scény zacházející nějakým způsobem s erotikou. Jednalo se tedy o taxativní výčet nebezpečných momentů, kterým se mají filmaři vyvarovat, či je použít s patřičnou opatrností.

Podobné body byly obsaženy také v *Produkčním kodexu* z roku 1930, tak jak jej sepsali katolíci Daniel Lord a Martin Quigley. Seznam byl jen detailněji rozpracován a přesněji specifikován. Taxativnímu výčtu však byly předsazeny tři důležité body - „General Principles“, které vystihovaly smysl celého nařízení a které se měly stát hlavními pilíři celé kinematografie: 1. filmy nesmí žádným způsobem snižovat morální normy diváků, nesmí nikdy působit tak, že by vzbuzovaly

²⁶⁷ Za zmínku stojí fakt, že režisérem filmu *Belle of the Nineties* byl Leo McCarey, tedy pozdější režisér filmů *Going My Way* z roku 1944 a *The Bells of St. Mary's* z roku 1945. Oba filmy lze považovat za prototypy prokatolických hollywoodských snímků v hlavním hrdinou katolickým knězem, který úspěšně bojuje za práva církve ve společnosti stejně jako za spásu duší svých farníků.

²⁶⁸ SOVA, D. B., *Zakázané filmy*, s. 89–91.

sympatie ke zločinu, zlu a hříchu, 2. filmy musí respektovat Boží zákony a přirozený řád, 3. lidské zákony ani přirozený řád nesmí být ve filmu zesměšňovány a filmy nesmí navádět k jejich porušování.²⁶⁹

Klíčem k pochopení smyslu *Produkčního kodexu* je přesvědčení jeho autorů, stejně jako papeže Pia XI. a dalších katolických filmových pracovníků a teoretiků, že lidé mají tendenci napodobovat zobrazované modely chování odkoukané od filmových hrdinů. Publikum tak je podle nich ovlivňováno filmovým ztvárněním příkladů jednání, a to jak pozitivních, tak také negativních. Navíc má být film otevřený (na rozdíl od ostatních druhů umění) všem, tedy vzdělaným, nevzdělaným, dětem, dospělým, spořádaným občanům stejně jako zločincům. Z toho tedy plyne potřeba brát v potaz právě také reakce nevyzrálých či morálně defektních jedinců se všemi možnými následky. Cenzurní opatření se pak v rámci takového uvažování zdají logickými a zcela oprávněnými prostředky, kterými lze zabránit tomu, aby diváci přišli do kontaktu s negativními vzorci chování, které by si pak přenášely do reálného života.

Existenci takového jednoduchého řetězce konsekvencí, který předpokládá také značnou nekompetentnost a nevyzrálost filmového publika, řada osobností samozřejmě rozporovala. V českém prostředí to byl například Otto Rádl ve svých textech otištěných v roce 1932 v periodiku *Přítomnost*. Podobná diskuze v americkém prostředí je zajímavým způsobem zobrazena ve filmu *Zjizvená tvář* z roku 1932. V jedné scéně navštíví reprezentanti nejrozličnějších mravnostních spolků vydavatele novin, ve kterých jsou uveřejňovány články o zločinech mafiána Tonyho Camoteho. Vydavatel je obviněn z toho, že díky jeho článkům se zločinec stává populárním a jeho činy tak mohou svádět k napodobování. Vydavatel novin se však hájí a jeho obhajoba se stává obhajobou i samotných tvůrců filmů se zločineckou a mafiánskou tematikou. Jeho obrana je postavená na tvrzení, že zobrazení zločinu není v žádném případě schvalováním zločinu. I vydavateli novin (potažmo filmařům) jde o boj se zločinem, k tomu je však třeba zločinecké prostředí poznat a pravdivě popsat – jiné chování by bylo jen uhýbáním před nepříjemnou realitou.

²⁶⁹ Celé znění *Produkčního kodexu* viz

<http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php> (citováno 14. 9. 2019).

Pravdivost takové obhajoby musely uznat i samotní filmoví cenzoři. Problémem však zůstávala obava ze vzrůstajících sympatií diváků ke zločincům. Na filmaře tak byl vyvíjen tlak, aby ve filmech s kriminální tematikou ukazovali zločince pokud možno nesympaticky a především pak, aby byl ve filmu zachycen také konec zločince, tedy jeho zatčení či usmrcení. Takováto praxe se zajímavě promítla do filmu *Hříšní andělé* z roku 1938. Film vypráví o dvou přátelích z dětství, kteří se znovu setkají v dospělosti – z jednoho se stal katolický kněz a z druhého gangster. Katolický kněz se navíc stará o výchovu skupiny dospívajících hochů, kteří začnou jeho kamaráda s kriminální minulostí nekriticky obdivovat a samozřejmě napodobovat. Film vrcholí scénou, kdy je gangster znovu dopaden a odsouzen tentokrát k trestu smrti na elektrickém křesle. Jeho přítel kněz ho doprovází na popraviště a prosí ho o dobrý skutek, který by mohl ještě před svou smrtí stihnout vykonat. Jde o to, aby dosud pyšný zločinec ukázat strach ze smrti a prosil před popravou o milost. Hrdý gangster to zprvu odmítá, ale nakonec přání vyhoví. Když pak noviny píší o gangsterovi jako o zbabělci, který se plazil před katem a doprošoval se milosti, ztratí v očích dospívajících hochů na atraktivitě. Gangster tak hochy nakonec zachránil před stejným neradostným osudem, který potkal jeho. Ve filmu *Hříšní andělé* je tak de facto zobrazena praxe, která byla v té době v Hollywoodu běžná. Katolíci vyvíjeli nátlak, aby byli zločinci zobrazeni v tak odpudivém a neatraktivním světle, aby nevzbuzovali v divácích sympatie ani touhy napodobovat jejich jednání.

Američtí katoličtí intelektuálové dokázali, jako aktivní a dobře organizovaná menšina, ovlivnit podobu mainstreamové zábavy a v době hospodářské recese v podstatě morálně „zachránili Hollywood“.²⁷⁰ Díky *Produkčnímu kodexu* se také Hollywood vyvinul do podoby, jakou dnes známe. Systém nejrozličnějších symbolů a metafor pro určité (nejčastěji sexuální) sdělení se utvářel právě v důsledku prosazení katolického pohledu na podobu filmu.²⁷¹ *Produkční kodex* zásadním způsobem předznamenal encykliku *Vigilanti Cura* a praxe amerických katolíků se rozšířila během 30. let do zbytku světa. A právě takovýto způsob boje, ve kterém aktivní a semknutá minorita dokázala ovlivnit či přímo ovládnout směřování

²⁷⁰ MALTBY, R., The Production Code and the Mythologies of „Pre-Code“ Hollywood, *The Classical Hollywood Reader*. s. 239.

²⁷¹ SPĚŠNÝ, K., Předmluva. In: SOVA, D. B., *Zakázané filmy*, s. 10–11.

určitého segmentu kultury, se měl přenést nejen do ostatních zemí, ale také do všech dalších, nejen kulturních segmentů lidského konání. Katolíci se tak měli naučit být onou „solí země“, ²⁷² která by ovlivňovala a svým způsobem christianizovala (po vzoru hollywoodské kinematografie) veškeré další možné společenské oblasti. Nezdá se však, že by se takovýto model jednání podařilo úspěšně přenést. Takový úspěch, jako se podařil v oblasti kinematografie v USA, se již v jiných zemích nezopakoval. A co se týče jiných oblastí kultury a lidské činnosti, nebyla situace o mnoho lepší.

V další části této práce se však podíváme na to, jak se vyvíjela situace okolo katolické filmové cenzury (ve spojení s encyklikou *Vigilanti Cura* a inspirací americkými katolíky) v českém prostředí.

²⁷² Mt 5, 13. Celý verš zní: „*Vy jste sůl země; jestliže však sůl pozbude chuti, čím bude osolena? K ničemu již není, než aby se vyhodila ven a lidé po ní šlapali.*“

5 Katolická cenzura v českém prostředí²⁷³

5.1 *Situace se státní cenzurou v českých zemích*

V českých zemích začleněných do Habsburské monarchie byla filmová cenzura decentralizovaná a až do roku 1912 ji vykonávaly státní instituce první instance, tedy okresní politická správa a policejní komisařství. Oprávnění k filmové cenzuře vycházelo z § 23 místodržitelského výnosu z 3. června 1851, č. 117 ř. z. a z policejního statutu z 10. prosince 1850. Oba dokumenty vznikly dávno před vynálezem kinematografu a byly tudíž zaměřeny na jiné veřejné produkce – taneční zábavy, hudební vystoupení, veřejné přednášky a divadelní představení. Cenzura měla zabránit především takovým excesům, které by mířily proti loajalitě k panovnickému rodu a státu, které by podněcovaly nenávisť mezi národnostmi, náboženstvími nebo třídami obyvatelstva, anebo které by pohoršovaly obyvatelstvo a ohrožovaly veřejnou mravnost a pořádek.²⁷⁴

S masovým nástupem filmu se však ukázala decentralizace cenzurního dohledu jako neefektivní. Různé úřady posuzovaly stejné filmy různě, tudíž nebylo zcela možné zabránit, aby se některé z pohledu tehdejších cenzorů škodlivé a nebezpečné filmy v Monarchii promítaly. Navíc majitelé cestovních biografů museli neustále své programy, které se navíc každý týden měnily, opakovaně předkládat okresním úřadům ke schválení a neměli nikdy jistotu, že v novém okrese, do kterého se svým biografem přicestovali, budou moci veřejně vystoupit. Roku 1912 tak bylo vydáno místodržitelské nařízení č. 191, ř. z., které filmovou cenzuru přeneslo na státní instituce druhé instance, tedy na zemské úřady. Filmy se také postupně přestaly nabízet majitelům kin k trvalé koupi, ale začal převládat systém krátkodobých výpůjček. Do cenzurního procesu se tak začaly čím dál tím více zapojovat filmové půjčovny, které pro filmy ze svého portfolia samy získávaly potřebná cenzurní povolení.²⁷⁵

Po vzniku samostatné republiky byl výnosem ministra vnitra č. 22621 z 16. června roku 1919 zřízen centrální Cenzurní sbor kinematografický s celorepublikovou působností. Cenzurní sbor mělo původně tvořit devět členů, jejich počet se však s postupem let

²⁷³ Výsledky výzkumu obsažené v této kapitole byly z části prezentovány na konferenci Na prahu nové doby, kterou pořádala Akademie věd České republiky ve dnech 26. až 29. října 2018. Text příspěvku by měl vyjít v publikaci, která z konference vzejde. V době odevzdání této studie však bylo vydání konferenční publikace stále ve fázi příprav.

²⁷⁴ KLIMEŠ, I., *Kinematograf a stát*, s. 46–47.

²⁷⁵ KLIMEŠ, I., *Kinematograf a stát*, s. 54–68.

snižoval. Oproti rakouskouherským cenzurním sborům, které byly z velké části tvořeny zástupci z různých kulturních, osvětových a lidovýchovných institucí, se tento cenzurní sbor skládal povětšinou z ministerských úředníků. Zástupci kulturních, osvětových a lidovýchovných institucí rozšířili ve větší míře stávající cenzurní sbor jen v případě opětovného posuzování již jednou zakázaného filmu.²⁷⁶ Zástupci katolické církve se přes opakované žádosti členy cenzurního sboru nestali.²⁷⁷

Cenzurní sbor dělil posuzované filmy do několika kategorií: kulturně-výchovný film (takový film byl od roku 1928 osvobozen od dávek ze zábav), film přístupný mládeži, film nepřístupný mládeži a film zakázaný. Zároveň mohl cenzurní sbor nařídít vystřížení některých scén či titulků. Informace o posuzovaných filmech byly pravidelně otiskovány ve Věstníku ministerstva vnitra republiky československé.²⁷⁸

Postupně se vedle celorepublikového cenzurního sboru ustavily ještě celkem čtyři další komise: kontingenční komise při ministerstvu obchodu, která rozhodovalo o státní podpoře natáčeného filmu, distribuční komise, kulturně-výchovná komise při ministerstvu školství a komise při ministerstvu vnitra pro posouzení filmu kvůli přístupnosti mládeže do šestnácti let.²⁷⁹ Po ustavení Protektorátu Čechy a Morava přešla filmová cenzura pod Úřad říšského protektora a po roce 1945 byl zřízen cenzurní sbor při ministerstvu informací.

Z pohledu našeho sledovaného tématu je zajímavé všimnout si tematického protnutí státní a církevní cenzury. Eliminace filmů, které by šířily nenávist a (nebo) nemravnost je obsažena rovněž v encyklice *Vigilanti Cura* a (jak se pokusíme ukázat dále) byla uplatněna také v praxi konkrétních domácích katolických cenzorů.

Eliminace filmů podněcujících nenávist mezi národy, náboženstvími, třídami a rasami je ze strany katolických cenzorů samozřejmě zcela logickým a jasným krokem. Nic, co vzbuzuje v člověku nenávist, ať z ideologického hlediska (např. propagandistické filmy totalitních ideologií) nebo kvůli ekonomickému kalkulu, nemůže být v souladu s katolickou věroukou a světonázorem. Zároveň však v tomto bodě vykonávali katoličtí cenzoři službu státu a deklarovali svou loajalitu vůči Republice. Katolické cenzurní pokyny jasně odmítaly pokořování jakékoliv skupiny obyvatel a znevažování jakéhokoli náboženství. Státní cenzura zase navzdory silným antiklerikálním náladám ve společnosti slibovala zabraňovat jakémukoli zesměšňování duchovních osob, včetně katolických kněží. V praxi se však snaha o důsledné dodržení tohoto cenzurního pravidla projevila někdy až komicky, jako když byla například postava feldkuráta Katze z filmového

²⁷⁶ LACHMAN, Tomáš, Filmová cenzura v ČSR 1919 – 1939. *Iluminace* 18 2003, č. 3, s. 194–197.

²⁷⁷ Například roku 1937 navrhoval kardinál Kašpar do cenzurního sboru funkcionáře Katolické akce a rektora kněžského semináře Otto Lva Stanovského. Viz Národní archiv, f. Archiv pražského arcibiskupství – Ordinariát, no. 12/1937.

²⁷⁸ LACHMAN, T., Filmová cenzura v ČSR 1919 – 1939, s. 194–197.

²⁷⁹ RÁDL, O., Camera Obscura. *Přítomnost*, č. 27 (6. 7.), s. 428–430.

zpracování *Dobrého vojáka Švejka* z roku 1926 zcela vystřižena a ve filmovém zpracování z roku 1931 byla raději změněna na postavu vrchního štábního lékaře MUDr. Katze.²⁸⁰

Obdobně se církevní a státní cenzura shodují v tématu zobrazování sexuality, i když motivace obou stran je trochu rozdílná. Zatímco státní cenzura operuje především s pojmy pohoršování a ohrožení vývoje dětí a mládeže, katolické straně (alespoň některým jejím čelným představitelům a autorům zásadních dokumentů) jde o hlubší podstatu problému (ačkoliv na první pohled argumentuje zcela identicky, jako cenzura státní). Praktické projevy cenzurních zásahů na poli sexuality a mravnosti však opět mnohdy nabírali (tragi)komické podoby, jako když byla údajně vystřižena scéna s „roztouženým samečkem bource morušového“ z filmu *Hedvábnictví*²⁸¹ a o obligátně vystřižených scénách nahých domorodců (především pak domorodkyň) z etnografických dokumentárních snímků ani nemluvě.²⁸²

Takováto obsese týkající se jakýchkoliv náznaků zobrazení sexuality však prozrazuje nejvíce o cenzorech samotných a potažmo o celé společnosti, která takový způsob cenzurního dohledu zplodila.²⁸³ To platí stejně tak o cenzorech státních, jako o těch církevních.

5.2 Geneze domácí církevní cenzury

Jak již bylo řečeno, katolická církev se po první světové válce začala čím dál tím více osmělovat směrem k modernímu světu a osvojovat si práci za pomoci moderních prostředků. Za ten nejtypičtější moderní prostředek, který si zároveň zasloužil největší péči ze strany církve, byl vybrán film. Jistý zájem katolické církve o fenomén filmu lze vypočítat již od samého počátku kinematografie, oficiálně artikulován byl tento zájem však až v encyklice *Vigilanti Cura* z 29. června 1936. Encyklika v zásadě označuje film za neskonalé užitečný ale zároveň nebezpečný dar, který církev nemůže ignorovat, nemůže ovšem ani tolerovat, pokud je tento dar zneužíván. Katolická církev, potažmo každý katolík, by měla mít povinnost podle svých možností pracovat na tom, aby bylo filmu

²⁸⁰ RÁDL, O., Camera Obscura. *Přítomnost*, č. 26 (29. 6.), s. 411–414.

²⁸¹ RÁDL, O., Camera Obscura. *Přítomnost*, č. 31 (3. 8.), s. 488–492.

²⁸² RÁDL, O., Camera Obscura. *Přítomnost*, č. 37 (14. 9.), s. 588–592.

²⁸³ RÁDL, O., Camera Obscura. *Přítomnost*, č. 26 (29. 6.), s. 411–414. O takovéto obsesi podává trefnou zprávu Stefan Zweig: „(...) a protože ve svém neutuchajícím strachu a pruderii neustále pátrala po nemravnosti ve všech formách života, v literatuře, v umění, v oblékání, aby zabránila jakékoli dráždivosti, byla vlastně ustavičně nucena myslet na nemravnosti. Jelikož se nepřetržitě pídila po tom, co by mohlo být nevhodné, nacházela se ve stavu ustavičného slídění (...). ZWEIG, Stefan, *Svět včerejška. Vzpomínky jednoho Evropana*. [Vysoké Mýto]: Sumbalon [2013], s. 83.

použito jen ve shodě s katolickým světonázorem a katolickou morálkou. Encyklika *Vigilanti Cura* počítá s existencí Katolické akce a vyzývá ke společné práci katolické laiky, duchovní a biskupy. Laici měli tvořit uvědomělé publikum, které by vytvářelo ekonomický tlak na filmové producenty. Ti pak měli zakusit, že se jim výroba špatných filmů zkrátka finančně nevyplatí. Aby každý laik věděl, jaký film je špatný a jeho návštěva se nedoporučuje či přímo zakazuje, měla vzniknout po vzoru americké Ligy slušnosti (League of Decency) v každé zemi filmová centrála pro hodnocení filmů. Její výsledky měl být otisknuty v příslušném periodiku.

Katolické pojetí kinematografie však nemělo být pouze negativní a kritické, ale naopak pozitivní a konstruktivní. Katolíci neměli jen bojkotovat špatné filmy, ale se stejnou vehemencí měli podporovat a všem doporučovat filmy dobré. Katolické filmové centrály a katoličtí filmoví odborníci měli zasahovat přímo do výroby filmů – měli se nabízet filmovým producentům s radou, jakým tématům je radno se vyhýbat a jaké správné tendence je naopak žádoucí do filmů vkládat. Z katolíků se měli stát filmoví experti na církevní prostředí a biblická témata, se kterými budou přirozeně vést dialog filmoví tvůrci a experti pocházející z necírkevního prostředí. Zároveň se měli stát respektovanými odborníky, kteří budou katolickému prostředí zprostředkovávat specifika nového filmového umění.

5.2.1 Katolická akce a její ideové zázemí

Garantem veškerých společných aktivit katolických kněží a laiků se měla stát Katolická akce, která měla zaštitit anebo zcela převzít veškerou agendu, která byla dříve realizována na půdě nejrůznějších spolků. Realita však byla o něco složitější, alespoň pokud můžeme mluvit o českém prostředí a o katolické filmové cenзуře.

Za duchovního otce a hlavního iniciátora Katolické akce bývá považován papež Pius XI. a jako zakládající dokument pak papežská encyklika *Ubi Arcano Dei Consilio* z 23. prosince 1922.²⁸⁴ Papež v první encyklice svého pontifikátu vyjmenoval choroby doby a navrhl jejich léčbu. Svět podle papeže trpěl především rozvrácením starých paternalistických autorit a postupující sekularizací. Zlo navíc podle papeže vyeskalovalo hrůzami světové války, nacionalistickým šovinismem a bolševismem. Leitmotivem navrhované katolické pomoci se pak stalo motto *Pax Christi in regno Christi* (Pokoj Kristův v království Kristově) a práce kontinuálně navazující na tradici papežových předchůdců.

²⁸⁴ <https://w2.vatican.va/content/pius-xi/la/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19221223_ubi-arcano-dei-consilio.html> [citováno 15. 9. 2019].

Katolická akce tak měla navazovat na různé starší křesťanské iniciativy a spolky provozované církevní hierarchií, jednotlivými řeholemi anebo laiky. Vedle množství různých charitativních spolků, mariánských družin, misijních organizací, spolků pro kněžská povolání, svazy katolických žen a dívek anebo řeholních terciářů²⁸⁵ tu však již od 60. let 19. století existovala také italská iniciativa Azione Cattolica, která se stala vzorem mezinárodního celokatolického hnutí a dala mu také jméno. Patronem Katolické akce se stal sv. František, který stál ve 13. století u zrodu velkého církevního obrodného hnutí, kterým se měla poválečná Katolická akce inspirovat. Jako svátek Katolické akce pak byla určena slavnost Ježíše Krista Krále, která byla slavena poslední neděli v říjnu.²⁸⁶

Katolická akce měla být, jak již bylo řečeno, zastřešující iniciativou v jejímž duchu měly všechny ostatní spolky, družiny a organizace konat. Katolická akce byla nejdůležitějším prvkem papežova programu na rechristianizaci světa a měla se tedy věnovat všem aktivitám, které v tomto duchu působily, a to bez rozdílu. Zároveň měla být přísně apolitická, jelikož neměla sloužit partikulárním zájmům jednotlivých stran, spolků či uskupení, ale celému lidstvu. Důraz se kladl právě na to, aby v Katolické akci působili také katolíci, kteří se z různých důvodů nehodlali angažovat v katolických politických stranách. Katolická akce měla stát nad všemi těmito stranami a neměla být ohrožena žádnými světskými kompromisy a politikařením.²⁸⁷ Termín „katolická“ nemohla mít ve svém názvu žádná jiná světská organizace ani politická strana, byť by chtěla jednat v zájmu katolických ideálů. Tento termín byl vyhrazen jen pro katolickou církev a aktivity, které sama církev vykonávala.²⁸⁸ Ve všech textech, které se Katolické akci, jejímu ustavení a jejím úkolům věnují, je kladen velký důraz na její absolutní pravdivost a univerzální působnost,

²⁸⁵ Příslušníci třetích řádů (terciáři) byli laičtí sympatizanti s určitým řeholním řádem, kteří se účastnili do jisté míry života dané řehole. Bydleli ovšem mimo klášter, vykonávali civilní povolání a mohli vstoupit do manželství. Františkánským terciářem byl i lidovecký poslanec a ministr František Nosek, viz např. PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918 – 1945*, s. 502.

²⁸⁶ Slavnost Krista Krále vyhlásil papež Pius XI. ve své encyklice *Quas Primas* z 11. prosince 1925. Slavnost měla podporovat celý papežův program obnovy světa v Ježíši Kristu a budování Království Kristova v Kristově pokoji. Po úpravě liturgického kalendáře, ke které došlo po Druhém vatikánském koncilu, byla Slavnost Krista Krále přesunuta na konec liturgického roku, tedy na poslední neděli před adventem.

²⁸⁷ Jedním z cílů Pia XI. bylo pomocí Katolické akce odpolitizovat katolické aktivity. Panovala obava, že kněží působící v politice mohou být v průběhu nejrůznějších politických bojů zdiskreditováni, čímž by mohla být oslabena a zdiskreditována také církev. Katolická akce proto měla stát nad politickými stranami a v ideálním případě se měla stát jedinou či alespoň dominantní platformou působení katolíků ve světě. Ve výzkumu ovšem narážíme na rozpor mezi ideálním stavem a běžnou praxí, ve které je velice nesnadné oddělit od sebe politické a nepochitické oblasti konání Katolické akce, která byla minimálně na našem území personálně úzce propojena s Československou stranou lidovou. Viz např. SVOBODA, Rudolf, Josef Hlouch a Katolická akce. *Studia theologica* 15, 2013, č. 3, s. 188–190.

²⁸⁸ URBAN, Jan Evangelista, Jméno Katolická akce. *Katolík* 4, 1939, č. 9, s. 66.

kteřé by nemohly být zaručeny jinak, než právě jejím přímým napojením na církevní hierarchii.²⁸⁹

Katolická akce tedy nesla ve svém názvu slovo „katolická“, jejím hlavním iniciátorem byl papež a celá její existence měla být naplněním a uskutečněním oficiální církevní strategie, jak fungovat v moderním sekularizovaném světě. Hlavní myšlenkou celé Katolické akce bylo přizvání k apoštolské práci duchovenstva také zbožných laiků. Prakticky pak nešlo o jeden spolek či jednu organizaci, ale o dobové označení globální účasti laiků na církevní činnosti, která směřovala na jedné straně k posílení katolických stanovisek ve světě a na straně druhé k hlubšímu zapojení laiků do vnitrocírkevních aktivit.²⁹⁰

Přizvání „laického živlu“, jak o nevysvěcených katolicích mluvily dobové brožury, bylo ve své době velkým krokem vstříc modernímu světu. Katolická církev tak veřejně deklarovala, že akceptuje společenské změny směřující k větší demokratičnosti světa. Bedřich Vašek, jeden z hlavních představitelů Katolické akce v olomoucké arcidiecézi, napsal, že je třeba na moderního člověka působit moderními prostředky. Moderní člověk je, podle Bedřicha Vaška, jako demokratický volič zvyklý, být všude spolupracovníkem a nepřistoupí již jen na pasivní úlohu „maličkého“, kterého církev musí chránit před bludem. Moderní člověk chce sám aktivně působit po boku duchovních, čehož církev musí využít a organizovat apoštolát laiků v duchu hesla: „*Na hradby musí i laici.*“²⁹¹

Zapojování laiků do denního života katolické církve se dělo na mnoha frontách. Zásadní pro novou tvář katolické církve 20. století byla různá mládežnická hnutí (německý Quickborn, belgické hnutí Jeunesse ouvrière chrétienne anebo katolická větev skautingu) a liturgické hnutí. Ve všech těchto hnutích získávali laici důstojnější a aktivnější roli, než tomu bylo zvykem v antimodernistické církvi 19. století. Začal se klást větší důraz na použití národních jazyků v liturgii, laici byli přizváni k modlitbě breviáře a začaly se opouštět staré modely devocionální zbožnosti růženců a procesí, jak již bylo výše podrobněji ukázáno.²⁹²

²⁸⁹ Slovo katolická pochází z řeckého slova „katholikos“ (καθολικός), které znamená všeobecná či universální. K dobovému katolickému pojetí umění – katolického umění je důležitý příspěvek kněze brněnské diecéze Dominika Pecky, který tvrdí, že je oxymorónem mluvit o katolické filozofii, katolické vědě, katolickém umění, „*nebo dokonce o katolických stranách politických, katolickém kaktusářství nebo katolickém ping-pongu. Katolictví znamená obecnost, celost, úhrn, otevřenou bránu všemu velkému a krásnému na světě.*“ Viz PECKA, D., *Moderní člověk a křesťanství*, s. 74.

²⁹⁰ SVOBODA, R., Josef Hlouch a Katolická akce, *Studia theologica*, s. 185.

²⁹¹ VAŠEK, Bedřich, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*. Olomouc: Velehrad, nakladatelství dobré knihy v Olomouci 1939, s. 24–26.

²⁹² PUTNA, M. C., *Česká katolická literatura 1918 – 1945*, s. 42–48.

Horliví katoličtí laici tedy měli být přizváni k liturgii, k duchovním cvičením – exerciciím a k apoštolátu. Do jisté míry šlo o aplikování principů podobných třetím řeholním řádům ovšem s tím rozdílem, že členství Katolické akce mělo být otevřeno všem katolíkům a její působnost měla být vskutku universální. Laičtí členové Katolické akce měli být biskupem vysíláni do nejproblematictějších míst moderního světa a působit mezi lidmi sobě blízkými. Takovým místem byly například periferie velkých měst. Ve farnostech starého typu znal farář všechny své farníky osobně. V nových periferiích pak na jeden kostel připadaly tisíce potenciálních farníků. Zde měli nastoupit vyškolení a horliví členové Katolické akce a systematicky působit každý ve své specifické oblasti. Ideálem mělo být, aby se apoštolátem dělníků zabývali katoličtí dělníci, apoštolátem námořníků katoličtí námořníci, apoštolátem studentů katoličtí studenti atd.

Nad prací „laického živlu“ měla však vždy dozírat svou autoritou církevní hierarchie. Laikům bylo přiznáno povolání k práci ve službách církve, nemělo jim ovšem být přiznáno vrchní vedení a organizování této práce. To mělo zůstat vždy v rukou duchovenstva. Takový postup teologicky vysvětlovali církevní představitelé tím, že každý věřící má skrze křest podíl na kněžství Ježíše Krista, skrze biřmování pak má věřící také dar Ducha svatého, který mu umožňuje konat dobro ve veřejné činnosti pro církev. Žádná z těchto svátostí však není tak důležitá jako charisma vysvěceného kněze anebo dokonce biskupa, který je chápán jako přímý zástupce Ježíše Krista na zemi.²⁹³ Katolická církev, která je

²⁹³ „Ovšemže se hrdosti a pýše naší demokratické doby nezamlouvá, že všichni katolíci diecese mají ve všem, co se týče víry, svátostí a kázně poslouchati biskupa, ale je to od Krista Pána tak ustanoveno. Neboť biskup není reprezentantem jedné anebo vícero osad anebo zmocněncem, nýbrž Kristovým zástupcem. Duchem svatým ku správě církve ustanoveným. Proto musí všichni, kněží i laikové, i kdyby biskupa učeností a ctností předčili, ve všem co se týká církevního života, v posvátné poslušnosti biskupa se podrobiti.“ Viz Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život).

„Biskupové jsou nástupcové apoštolů kteří obdrželi od našeho Spasitele poslání, aby hlásali evangelium po celém světě: Jdouce učte všechny národy. Oni jsou vůdcové opatření zvláštní pravomocí. Katolická akce jim má vždy ve své práci býti poddána, aby neztratila, lze-li užiti filosofického výrazu, formu svého bytí. Je třeba míti vždy na paměti ono přeslavné a moudré slovo jednoho apoštolského Otce: Nic bez biskupa.“ Viz Projev Svatého Otce o Katolické akci (učiněný dne 31. května 1936), *Katolík* 1, 1936, č. 9, s. 65–66. Anebo: „Ředitelem však poradního sboru může zase býti jen velmi vzdělaný kněz, poněvadž theologické vzdělání a jistá pastorační zkušenost ho uschopňují ke správnému řízení různých referátů, aby svou činností stále směřovaly k vlastnímu cíli: záchraně duší a věčné spáse lidstva nám svěřeného na tom kterém území. Nutno též počítati se stavovskou milostí. Ač má i laik Ducha Svatého ze svátosti biřmování, které zoveme zcela správně svátostí laického apoštolátu, přece nemá onu náplň charismat Ducha Svatého, kterou má kněz z ordinace jáhenské a kněžské a dokonce biskup z ordinace biskupské. Toto nejsou jen nějaké formality, toto jsou působivé a působící svátosti! Bohužel, dnešní mentalita moderního světa těchto realit nechápe.“ Viz STORK, Alois, Katolická akce v Československé republice. *Život* 13, 1931, č. 16, s. 234.

řízená papežem a biskupy, je ve skutečnosti rovněž vedena Duchem svatým, který zajišťuje její vždy správné rozhodnutí.²⁹⁴ Bedřich Vašek přirovnával Katolickou akci k armádě, která je složena z oddílů různých zaměření a vojáků různých schopností. Aby byla taková armáda bojeschopná, potřebuje centrální velení.²⁹⁵ Stejně jako je generál zodpovědný za životy svých vojáků, je i farář zodpovědný za spásu duší věřících ve své farnosti a biskup za spásu duší věřících v celé diecézi. Církevní hierarchie si tedy z tohoto titulu osobovala právo rozhodovat ve všech zásadních věcech Katolické akce přesto, že Katolická akce měla být především záležitostí laiků.²⁹⁶

Povolání „laického živilu“ bylo rozhodně krokem vstříc modernímu světu, zároveň však církevní hierarchie důkladně všechny upozorňovala na skutečnost, že laický apoštolát není vlastní jen modernímu světu 20. století, ale že Katolická akce v podstatě jen oživuje tradici, která byla přítomná již v rané křesťanské církvi.²⁹⁷ V Novém zákoně je na několika místech vzpomenu to na pomocníky a přátele apoštolů,²⁹⁸ kteří mají být „*bezúhonní a ryzí, Boží děti bez poskvrny uprostřed pokolení pokřiveného a zvráceného*“, v němž mají svítit „*jako hvězdy, které osvěcují svět*“²⁹⁹ a být „*živými kameny, z nichž se staví duchovní dům*“, aby se stali „*svatým kněžstvem a přinášeli duchovní oběti, milé Bohu pro Ježíše Krista*.“³⁰⁰ Oficiálně se tedy nemělo jednat o demokratizaci pastorace ale o návrat k původním apoštolským ideálům.

5.2.2 Geneze Katolické akce v Českých zemích

Činnost Katolické akce předznamenávaly na našem území aktivity nejrozličnějších katolických spolků a organizací. Laický apoštolát a charitativní činnost na periferiích velkých měst a mezi nekatolickým obyvatelstvem vykonávaly skupiny terciářů³⁰¹ a různé mariánské družiny. Spolky horlivých akceschopných katolíků se také přirozeně

²⁹⁴ „*Zkušeností i skutečností je dokázáno, že Církev, jsouc vedena Duchem svatým, koná právě v pravý čas. Třebaže se zdá to neb ono opatření církve vrstevníkům býti předčasné nebo opožděné, příliš přísné nebo shovívavé, pokaždé bylo počínání církve ospravedlněno následujícími událostmi.*“ Viz Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy*, s. 7–8.

²⁹⁵ VAŠEK, B., *Katolická akce*, s. 48.

²⁹⁶ VAŠEK, B., *Katolická akce*, s. 35.

²⁹⁷ WILL, Josef, *Handbuch der katholischen Aktion*. Freiburg im Breisgau: Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung 1934, s. 45–52.

²⁹⁸ Např. Sk 2, 42–47, Sk 4, 32–37, Tit 3, 14, 1Pt 4, 10 a především pak Řm 16, 1–16. .

²⁹⁹ Fil 2, 15.

³⁰⁰ 1Pt 2, 5.

³⁰¹ Zejména členové františkánského třetího řádu, který byl organizován Janem Evangelistou Urbanem kolem Konventu u Panny Marie Sněžné na pražském Jungmannově náměstí, byli velmi aktivní v různé charitativní činnosti a první fázi utváření pražské Katolické akce.

organizovaly okolo kostelů. Kupříkladu v Dolních Počernicích zasedal již od dubna roku 1906 katolický spolek, který organizoval vlastník místního panství Vojtěch baron Dercseny. Tento katolický spolek (ve kterém nezasedal místní farář!) organizoval různé přednášky na témata škodlivosti rozluky manželství a španělského anarchismu, či prospěšnosti antisemitismu a všeodborového sdružení katolického dělnictva. Když vznikla v únoru roku 1934 v Dolních Počernicích Katolická akce, pokračovala přirozeně ve vedení knihy³⁰² a navázala plynule na předešlé zápisy katolického spolku.³⁰³

Na celostátní úrovni připravovalo půdu pro vznik Katolické akce Sdružení katolické inteligence, které uspořádalo dne 10. listopadu 1926 zvláštní poradu v pražské Národní kavárně,³⁰⁴ na které byl ustaven zvláštní akční výbor pro přípravnou práci na vzniku organizace laického apoštolátu ve složení: dr. Josef Hronek, dr. Václav Janda, dr. Josef Doležal, dr. Dionýsius Polanský, dr. Josef Novák, František Světlík a kanovník J. Hanuš.³⁰⁵ Dne 6. března 1927 proběhl za předsednictví pražského arcibiskupa Františka Kordače sněm kulturních pracovníků v bubenečském arcibiskupském gymnáziu. Na sněmu byl dohodnut další postup práce, který měl směřovat ke konečnému uvedení Katolické akce do Československa. Akční výbor byl pověřen vypracováním organizačního řádu, který byl schválen 5. října 1927. Spolu s organizačním řádem vyšel i pastýřský list československého episkopátu o Katolické akci.³⁰⁶

Zatímco nadšení dobrovolníci organizovali po republice speciální kurzy pro klér i laiky,³⁰⁷ přistoupila církevní hierarchie k budování centrálních institucí Katolické akce. Na jaře roku 1928 byl ustaven sbor důvěrníků, kteří složili 4. března slib světicímu biskupovi Antonínu Podlahovi. V Praze vznikla centrální Říšská katolická rada Katolické akce³⁰⁸ pro

³⁰² SOKA Praha – východ, f. Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), Zápisná kniha katolického spolku v Dolních Počernicích.

³⁰³ Poslední zápis ze zasedání místního katolického spolku je ze dne 6. března 1927.

³⁰⁴ Dějiny prvních kroků při zakládání Katolické akce jakožto instituce podávají např.: JANDA, Václav, Arcibiskup doktor František Kordač a Katolická akce. *Lidové listy* 7, 1928, č. 139 (17. 6.), s. 3. STORK, A., Katolická akce v Československé republice. *Život*, s. 233–237. Anon., Laický živel v Katolické akci v Československu. *Život* 13, 1931, č. 17 (1. 11.), s. 249–250. JANDA, Václav, Svatováclavská liga. *Život* 13, 1931, č. 6 (15. 4.), s. 81–82.

³⁰⁵ MAREK, Pavel, ŠMÍD, Marek, *Arcibiskup František Kordač. Nástin života a díla apologety, pedagoga a politika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013, s. 139.

³⁰⁶ Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy*, s. 7–8.

³⁰⁷ STORK, A., Katolická akce v Československé republice. *Život*, s. 233–237.

³⁰⁸ Již před tím ovšem existovala Říšská rada katolíků v Praze se sídlem ve Spálené ulici č. 80 (fara kostela Nejsvětější Trojice). Vysvětluje to alespoň ze Zápisné knihy katolického spolku v Dolních Počernicích, kde byla roku 1924 obnovena místní farní rada katolíků pro obnovu náboženského života, a to právě podle stanov Říšské rady katolíků v Praze ve Spálené ulici. Viz SOKA Praha – východ, f. Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), Zápisná kniha katolického spolku.

všechny čtyři země,³⁰⁹ jejímž předsedou se stal automaticky arcibiskup František Kordač.³¹⁰ Pro jednotlivé sféry činnosti byly zřízeny poradní sbory v čele s referenty (např. školský, tiskový, misijní, filmový atd.) V červnu roku 1928 se uskutečnila první schůze, proběhla návštěva u papežského nuncia Pietra Ciriaciho³¹¹ a nic již nebránilo tomu, aby se začalo s konkrétní prací. Přesto se však příliš nedělo a dít se ještě nějakou dobu nemělo.

První pokus o organizaci Katolické akce v Československu byl totiž po dvou letech zastaven. Roku 1929, dříve než byla jakákoliv viditelná aktivita hnutí vůbec patrná, vyhlásil ředitel Říšské katolické rady jménem arcibiskupa Kordače prozatímní pozastavení činnosti Rady a jejích pomocných sborů. Členové akčního výboru, bývalí členové Sdružení katolické inteligence, se však i po pozastavení činnosti cítili vázáni svou přísahou biskupovi Podlahovi a nehodlali svou aktivitu ukončit, obzvlášť ne v roce oslav tisícího výročí úmrtí sv. Václava. Sdružení katolické inteligence se tedy propojilo s výborem pro oslavu svatováclavského milénia a utvořili společně Svatováclavskou ligu, která nadále pokračovala v přednáškové a propagační činnosti Sdružení katolické inteligence a zároveň se nově hlásila i k odkazu Katolické akce.³¹²

Rozklíčovat všechny okolnosti vzniku, zorganizování a následného pozastavení činnosti Katolické akce v Československu není jednoduché. Do doby, než bude uspořádán a zpřístupněn archivní fond Svatováclavské ligy,³¹³ jsme odkázáni jen na zmínky z dobových periodik. Pavel Marek a Marek Šmíd přišli ve své knize o arcibiskupu

³⁰⁹ V původním návrhu se měla Katolická akce organizovat dle zemí a v rámci nich se dělit na českou a německou sekci. Brzy však zvítězil návrh na organizaci Katolické akce dle existující organizace církevní správy – tedy dle diecézí a arcidiecézí, aby se roku 1935 přistoupilo opět k organizaci dle zemí. Co se českých a německých sekcí týče, není situace zcela zřejmá. V pastýřském listu se praví, že do diecézní rady má být delegován zástupce farnosti za českou i německou stranu. Viz Pastýřský list československého episkopátu: *Akce katolická. Lidové listy*, s. 7–8. Jezuita Alois Stork nás pak informuje, že z diecézní rady měly být do ústředního výboru zasíláni dva zástupci – ředitel diecézní rady a referent centrální celoříšské rady, a to jak za českou tak za německou stranu. Praxe však mohla být odlišná. Alois Stork kupříkladu navrhuje, aby se delegovali vždy jen dva zástupci – jeden Čech a jeden Němec, čímž se mělo předcházet dvojkolejnosti jednání a podporovat se naopak měla jednota a univerzální rozměr Katolické akce, viz STORK, A., *Katolická akce v Československé republice, Život*, s. 233–237.

³¹⁰ Faktické řízení a organizování činnosti však spadalo do gesce ředitele Katolické akce, kterým byl jmenován probošt Antonín Eltschkner, ten byl však brzy nahrazen kanovníkem Josefem Čihákem, viz MAREK, P., ŠMÍD, M., *Arcibiskup František Kordač*, s. 139.

³¹¹ Anon. Laický živel v Katolické akci v Československu, *Život*, s. 249–250.

³¹² Svatováclavská liga vznikla roku 1929 z Výboru pro oslavu milénia svatováclavského v Praze respektive Výboru pro oslavu tisícího výročí smrti svatého Václava. Jan Evangelista Urban přesvědčil již roku 1929 předsedu Svatováclavské ligy Václava Jandu, aby její prostředky a zázemí v Martinickém paláci na Hradčanském náměstí v Praze dal do služeb Katolické akce, která tak začala plnit funkci ústřední kanceláře Katolické akce pro pražskou arcidiecézi. Viz NOVOTNÝ, Vojtěch, *Maximální křesťanství. Adolf Kajpr SJ a list Katolík*. Praha: Karolinum 2012, s. 86–88.

Kordačovi s úvahou, zda právě jistá laxnost v realizování papežova požadavku na vznik Katolické akce ve všech zemích a všech diecézích mohla stát za Kordačovým odvoláním z funkce arcibiskupa, ke kterému došlo roku 1931.³¹⁴ Důvody pozastavení činnosti ústředí Katolické akce – Říšské katolické rady také nejsou zcela zřejmé. Kromě napjatých vztahů arcibiskupa s papežským nunciem mohla hrát svou roli rovněž úzká provázanost zejména moravských katolíků s politickou scénou, což šlo logicky proti trendu odpolitizování katolických aktivit ve světě.³¹⁵ Dále se nabízí ještě argument finanční náročnosti takového podniku a svou roli hrála dost možná i nedůvěra domácí církevní hierarchie k laikům.³¹⁶ Jisté však je, že ono pozastavení činnosti Říšské katolické rady znamenalo v zásadě jen krátkodobé přibrzdění celokatolického světového trendu. Mnoho osobností (z řad duchovních i laiků) dál v práci pokračovalo (např. v rámci Svatováclavské ligy) a mezi faráři a jejich farníky myšlenka také dále klíčila a rostla. Mnozí si dost možná vůbec neuvědomovali, že by mělo k nějakému útlumu Katolické akce vůbec dojít.³¹⁷ Po zvolení nového pražského arcibiskupa Karla Kašpara, nejpozději však od roku 1933, se již opět pracovalo, a to i z nejvyšších míst, na vytvoření husté celostátní sítě farních, děkanátních, vikariátních a diecézních organizací Katolické akce.

³¹³ Svatováclavská liga se stala později zemským ústředím Katolické akce a pro některou agendu (např. právě kinematografickou) měla celorepublikovou působnost. Nahradila tak v podstatě Říšskou katolickou radu. Je tedy dosti pravděpodobné, že se ve fondu nachází i archiválie dokumentující organizaci Katolické akce na konci 20. let 20. století.

³¹⁴ MAREK, P., ŠMÍD, M., *Arcibiskup František Kordač*, s. 140.

³¹⁵ Olomoucký arcibiskup Leopold Prečan byl blízký přítel předsedy Československé strany lidové Jana Šrámka, viz SVOBODA, R., Josef Hlouch a Katolická akce, *Studia theologica*, s. 190.

³¹⁶ Kritika „laického živlu“ se objevuje v mnoha dobových člancích, které se věnují této kauze. Za všechny můžeme citovat autora anonymního článku, který byl otištěn v časopisu *Život* 1. února 1931. Autor článku, pravděpodobně sám kněz, argumentuje proti laikům jejich neznalostí dogmatiky a katechismu, vytýká jim jejich osobní chyby a končí zvoláním: „*Takoví lidé ovšem nepochopí, že církev nemohla s nimi Katolickou Akci začít!*“ Viz Anon. Katolická akce – marné volání? (K dopisu z Říma do řad inteligence). *Život* 13, 1931, č. 1 (1. 2.), s. 13–14.

³¹⁷ Roku 1930 vyšla brožura Jana Evangelisty Urbana nazvaná prostě Katolická akce. J. E. Urban v ní hned na úvod píše: „*Po všem, co se u nás psalo, píše a děje in puncto Katolická akce, se zdá, že nutno důrazně upozorniti na tyto okolnosti: Katolická akce není nikterak problém, aby se mohlo a smělo uvažovat, zda jest nutnou, zda jest oportunní, zda se dá provést a podobně. - Uvědomme si, že svatý Otec ji nařídil a že považuje každého katolíka za zavázána, aby se jí zúčastnil. Z toho plyne další postřeh, že vyhlášením této povinnosti nastává skutečný převrat v dosavadní pastoraci, a že pro katolíka nemůže o faktu tohoto převratu býti pochybností!*“ Viz URBAN, Jan Evangelista, *Katolická akce*. Praha: Nakladatelství Kropáč & Kucharský 1930.

5.2.3 Organizace Katolické akce

K budování organizační struktury Katolické akce vycházelo množství publikací od autorů jako byl Bedřich Vašek³¹⁸ (ředitel olomoucké arcidiecézní Katolické akce), Karel Žák³¹⁹ (ředitel brněnské diecézní Katolické akce), Jan Evangelista Urban³²⁰ (františkán a organizátor laického apoštolátu na pražských předměstích), Reginald Dacík (dominikánský teolog)³²¹ a další.³²² Katolická akce byla organizována hierarchicky do několika úrovní a brožury popisují konkrétní specifické úkoly a metody práce pro každou z nich.

Katolická akce byla ve světě organizována dvojím způsobem. První způsob počítal, po vzoru italské Azione Cattolica, se zřízením jednotlivých pracovních skupin rozdělených podle věku a pohlaví. Tomu by odpovídaly výše zmíněné brožury Bedřicha Vaška. Druhým způsobem bylo zorganizování sil podle oblastí působení. Tento způsob práce vycházel z praxe belgických a francouzských katolíků.³²³ V domácím prostředí se setkáváme s kombinací obou přístupů.

Většina konkrétních praktických úkolů stála přirozeně na té nejnižší instanci – na farních organizacích. Ty si měly rozdělit farnost do tří oblastí: kostel, rodina, osada. Pro každou oblast pak vznikaly příslušné specializované odbory.

Pro oblast kostela měl vzniknout odbor chrámový, který se měl starat o výzdobu chrámu a odbor liturgický, který se staral o organizaci poutí, kostelního zpěvu a měl působit na farníky (především samozřejmě na mládež), aby se hojně účastnila mší a života ve farnosti. Pro oblast rodiny měly být ustanoveny odbory pastorační a školský, které měly být k ruce rodičům při výchově dětí a pomáhat jim při jednání se státními školami. Pro oblast celé osady pak měl být organizován odbor mravností pro dohled nad vším, co by mohlo farníky pohoršit a ohrozit správný vývoj dětí a mládeže, dále odbor charitativní pro pomoc sociálně slabým obyvatelům, odbor exerciční pro pořádání duchovních cvičení, odbor radiový pro sledování nevhodných rozhlasových pořadů a organizování protestů proti nim a konečně také odbor kinematografický, který se měl starat o to, aby farníci

³¹⁸ VAŠEK, B., *Katolická akce*. VAŠEK, Bedřich, *Dívka a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937. VAŠEK, Bedřich, *Jinoh a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937. VAŠEK, Bedřich, *Žena a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937. VAŠEK, Bedřich, *Muž a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1936. VAŠEK, Bedřich, *Kázání o Katolické akci*. Olomouc: Lidové knihtvůrství a nakladatelství 1936.

³¹⁹ ŽÁK, Karel, *Katolická akce. Organizace v diecési brněnské*. Brno: Katolická akce v diecési brněnské s. d.

³²⁰ URBAN, J. E., *Katolická akce*.

³²¹ DACÍK, Reginald Maria, *Základy Katolické akce*. Olomouc: Dominikánská Edice Krystal 1939.

³²² Např. Anon., *Směrnice pro práci v Katolické akci v arcidiecézi olomoucké*. Olomouc: Katolická akce v arcidiecézi olomoucké 1939. Anon., *Katolická akce v praxi. Zpráva o II. kursu moravského kněžstva O katolické akci na sv. Hostýně 24.-27. srpna 1936*. Olomouc: Apoštolát sv. Cyrila a Metoděje 1936.

³²³ SVOBODA, R., Josef Hlouch a Katolická akce, *Studia theologica*, s. 186.

bojkotovali špatné, urážlivé a nevhodné filmy a navštěvovali naopak filmy dobré. K tomu měl odbor zajistit a veřejně vyvěsit potřebné informace. Praxe neměla být taková, aby ve všech farnostech vznikla plná škála všech odborů, ale vzniknout měly na příslušném místě vždy jen takové odbory a v takové podobě, jaké si vyžádala místní situace.

V každé farní Katolické akci se měly utvářet navíc čtyři skupiny, a to skupina mužů, žen, dívek a jinochů. Každá skupina měla jednat samostatně a měla se starat o práci vždy ve své vymezené sféře.³²⁴ V čele každé skupiny měl stát důvěrník. Skupinový důvěrník a případně důvěrník jednotlivých odborů pak měli tvořit farní radu Katolické akce, které předsedal farář a farní důvěrník. Na této nejnižší úrovni se mělo tedy jednat vskutku o akci „laického živlu,“ s výjimkou faráře se měli členy stát sami místní horliví laici.³²⁵

Druhou instancí pak byla na Moravě děkanátní a v Čechách vikariátní rada Katolické akce. V čele děkanátní respektive vikariátní rady měl stát referent, který měl k ruce důvěrníka a poradní sbor dvou až čtyř pomocníků. Dále byla z jednotlivých farních důvěrníků složena děkanátní či vikaritátní rada Katolické akce. Ta měla dohlížet na práci jednotlivých farních organizací a zprostředkovávat styk s diecézemi, s arcidiecézní radou v Olomouci a s pražským ústředím. Ústředí mělo organizovat a koordinovat práci v celé oblasti. Arcidiecéznímu ústředí předsedal arcibiskup, kterého mohl zastupovat místopředseda. Vlastní práci pak vykonával ředitel ve spolupráci se sekretářem. Na všech úrovních pak měly dle potřeby vzniknout příslušné pracovní odbory.

5.2.4 „*Ne pro zábavu, ale také ne bez ní!*“

Společným deklarovaným jmenovatelem všech aktivit farní, děkanátní, vikariátní, diecézní i arcidiecézní Katolické akce byla práce na rechristianizaci světa a spáse věrných i odpadlých duší. Pokud se však programové brožury zmínily o konkrétních úkolech, nedostaly se často dál než ke každodennímu potírání nemravnosti. Ta byla vnímána jako obzvlášť palčivý problém v souvislosti s mládeží. A tak i již zmíněný pastýřský list zařadil mezi nejdůležitější úkoly Katolické akce zamezení účasti dětí při tancích a nemravných divadlech a dozorování nad mládeží při zábavách.³²⁶ Bedřich Vašek také vyjmenoval nepřátele ve svaté válce proti nemravnosti: nemravné časopisy, ilustrace, obrazy, sochy na budovách, plakáty, sexuální poučování, společné koupání, neslušnou módu, smyslné tance

³²⁴ Toto se zdá jako ideální situace, která se zřejmě v praxi příliš neujala. Ve všech dále sledovaných farních organizacích jednala vždy jedna smíšená skupina místních farníků – mužů i žen pohromadě.

³²⁵ Církevní hierarchie si ovšem i zde podržela rozhodující moc, neboť všichni důvěrníci byli jmenováni farářem.

³²⁶ Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy*, s. 7–8.

a plesy, nevázanost v trempu, kult těla, přehánění ve sportu,³²⁷ alkoholismus a nemravný film.³²⁸

Nemravnost byla, jak vidno, přítomná téměř ve všech aktivitách, kterými se mládež bavila. Nemravnosti nebylo možné uniknout! Namísto potírání a odmítání všech zábav, ve kterých se mohlo skrývat nebezpečí mravní zhouby a zkázy mladé duše, se však církev snažila prostřednictvím Katolické akce nabídnout konstruktivní řešení – vytvořit mravné a kvalitní alternativy světských zábav. Domácí Katolická akce si osvojila heslo „*Ne pro zábavu, ale také ne bez ní!*“³²⁹

Iniciátoři Katolické akce si uvědomovali, jak je důležité, aby se Katolická akce nestala obskurní záležitostí skupinek náboženských sektářů a fundamentalistů. Členové Katolické akce se měli orientovat na moderní svět se všemi jeho výdobytky. Katolická akce měla být moderní, pokud chtěla působit v moderním světě. Bedřich Vašek k tomu poznamenává: „*bylo by malou ctí pro katolíky, kdyby se spokojovali hyperkonzervativně jen s prostředky, jichž se s úspěchem používalo v minulosti.*“³³⁰

V podobném duchu se vyjadřuje i autor anonymního článku nazvaného První kroky v Katolické akci, který dost možná reagoval na neutěšenou situaci v její členské základně. Tento autor důrazně žádal, aby Katolická akce byla především sympatická, a to sympatická i pro nekatolíky. Katolická akce se neměla skládat z „*nevkusně oblečených pobožnůstkářek a sluhů sakristií.*“ Její členové měli sice propagovat „*nezměnitelné Zákony Boží,*“ to však neznamenovalo, že by měli lpět na všem starém a konzervovat překonané názory. Člen Katolické akce měl naopak jevit živý zájem o každý plod „*pravého pokroku*“ a „*podepřít každý pokus o nové formy krásy.*“ Autor článku rozvíjel své úvahy až k otázkám módního vkusu členů Katolické akce, která neměla být tvořena ultrakonzervativními mravokárci, kteří by své pohrdání moderním světem demonstrovali na svém zanedbaném oblečení, ale naopak modernímu světu otevřenými „*ne přepychově, ale čistě a vkusně,*“ oblečenými sympatickými katolíky.³³¹

³²⁷ Upřednostňování tělesnosti nad duchovní stránkou lidského života byla vedle tradičního antikatolicismu další výtkou vůči Sokolu. Sokolský sport s důrazem na kult těla stavěli katoličtí autoři do kontrastu s orelským přístupem k tělovýchově. Pro Orly totiž neměla být tělesná výchova cílem, ale prostředkem pomocí kterého bylo možné dosáhnout lepšího duchovního života. Viz např. VRÁTNÝ, Karel, Katolická akce. Lidové listy 6, 1927, č. 252 (1. 11.), s. 5.

³²⁸ VAŠEK, B., Katolická akce, s. 97.

³²⁹ TRNKA, Antonín, Azione Cattolica (referát o proslovu, který pronesl 6. března 1927 v Bubenči dr. Camillo Corsanega, římský advokát a předseda katolické mládeže italské). Život 9, 1927, č. 4 (1. 4.), s. 1–4.

³³⁰ VAŠEK, B., Katolická akce, s. 112.

³³¹ Anon, První kroky v katolické akci II. Katolík 1, 1936, č. 3, s. 19.

5.2.5 Počátky katolické filmové cenzury

Filmový odbor vznikl sice již v první fázi při Říšské katolické radě na konci 20. let 20. století,³³² doporučování dobrých filmů a vyzývání k bojkotu filmů špatných však zatím nemělo institucionální podobu. Až během druhé vlny zavádění Katolické akce u nás, tedy v polovině 30. let, se přikročilo k ustavení centrálního sboru, který měl mít klasifikaci filmů oficiálně na starosti. V té době však již vedle sebe existovalo více iniciativ, které doplňovaly či přímo suplovaly roli Katolické akce na poli kinematografie. Všechny tyto iniciativy však mohly navázat na tradici filmové rubriky Lidových listů, kterou vedl již od jejich založení roku 1922 Václav Kašpar a ve které byly kromě novinek ze světa filmu otiskovány rovněž stručné anotace filmů včetně upozornění na filmy zakázané oficiální státní cenzurou.

Zázemí a všemožnou podporu k pořádání přednášek se světelnými obrazy a filmových projekcí poskytovala Svatováclavská liga. Ta si na valné hromadě konané 18. prosince roku 1929 odhlasovala nové stanovy, ve kterých si mezi své úkoly výslovně vytyčila pořádání kinematografických představení.³³³ Svatováclavská liga také nabízela k zapůjčení velké množství sérií diapozitivů k přednáškám, promítací aparáty, zvukové zesilovače a disponovala dokonce také putovním kinem. K tomu všemu si ještě navíc pořídila vlastní kameru a plánovala natáčení cyklu vlastních filmů pod názvem *Poutní místa v Československé republice*.³³⁴

U transformace Výboru pro oslavu tisícího výročí mučednické smrti svatého Václava ve Svatováclavskou ligu hráli důležitou roli, jak již bylo řečeno, bývalí členové Sdružení katolické inteligence. Ti se po krachu prvního pokusu o zřízení tuzemské Katolické akce napojili na Výbor a v transformované Svatováclavské lize se pak snažili udržet při životě myšlenky Katolické akce a naplňovat výzvy papežských encyklik. Bylo tedy zcela logické, že když byla k 6. únoru roku 1933 skutečně zřízena v pražské arcidiecézi Katolická akce, stal se jejím ředitelem předseda Svatováclavské ligy Václav Janda a samotná Svatováclavská liga se stala ústředním orgánem a kanceláří Katolické akce.³³⁵

³³² Anon., Laický život v Katolické akci v Československu, *Život*, s. 249–250.

³³³ Předchůdcem Svatováclavské ligy byl Výbor pro oslavu tisícího výročí mučednické smrti svatého Václava, který se zorganizoval roku 1925 kolem osoby biskupa Antonína Podlahy. Z výboru se stal v roce 1927 oficiální spolek zapsaný u ministerstva vnitra. Spolek si kladl za cíl zorganizovat svatováclavské oslavy v miléniovém roce 1929, podporovat dostavbu katedrály, organizovat kulturní a osvětové přednášky a další aktivity. Po konci miléniových oslav se pak transformoval ve Svatováclavskou ligu, která se měla snažit o „proniknutí všeho českého (slovenského) života ideami katolickými a zvláště pěstování víry, heroismu a vlastenectví ve smyslu Svatováclavské tradice legionářské, udržování a rozšiřování úcty ke svatému Václavu a dalším národním světcům.“ Viz Národní archiv, fond Ministerstvo vnitra – dodatky, karta 355, Svatováclavská liga.

³³⁴ JANDA, V., Svatováclavská liga. *Život*, s. 81–82.

³³⁵ URBAN, Jan Evangelista, Ustavení Katolické akce v arcidiecézi pražské. *Přehled* 4, 1933, č. 2, s. 25.

Je však zvláštní, že se toto propojení nepromítlo ve stanovách Svatováclavské ligy a není o něm ani zmínky ve složce, kterou si pro agendu Svatováclavské ligy vedlo ministerstvo vnitra. Ke změně stanov přitom docházelo kvůli takovým maličkostem, jako bylo doplnění informace, že Svatováclavská liga může používat prapor a její členové jednotné odznaky. Zmínky o propojení s Katolickou akcí se však v této složce, která obsahuje písemnosti až do rozpuštění Svatováclavské ligy v 50. letech, neobjevují a tato informace absentuje také v jinak podrobné a informované zprávě, kterou si ministerstvo vnitra nechalo po Únoru 1948 na Svatováclavskou ligu vypracovat.³³⁶

Ačkoliv byla Svatováclavská liga a celá Katolická akce nesporně velice důležitá a její role nezastupitelná pro domácí katolickou filmovou cenzuru, jako první se ke konkrétním krokům odhodlala nezávislá zezdola vzniknuvší skupina ustavená okolo Ludvíka Šafránka, ředitele kina Avion.³³⁷ Zásadním okamžikem bylo vydání již výše zmíněného Vánočního čísla Lidových listů 25. prosince 1932, které věnovalo ve své sváteční příloze celé dvě strany otázkám katolické kinematografie pod názvem: Film zapomínanou zbraní v apoštolátě katolickém. Autorem textů byl kromě Ludvíka Šafránka ještě jezuita Karel Závadský, který působil na arcibiskupském gymnáziu v Bubenči a později na Velehradě.³³⁸

Základní myšlenku příspěvku Karla Závadského nazvaném Katolíci a film³³⁹ lze vyjádřit výrokem: „Člověk má právo za slušnou zábavu, ale nemá práva na hřích.“ Nebezpečí hříchu plyne podle Závadského ze sledování škodlivých filmů, před kterými je tudíž třeba varovat. Závadský ve svém textu upozorňoval, že o cenzuru filmů se stará cenzurní komise složená z pěti úředníků. Bez ohledu na to, že ne všichni cenzoři musí být uvědomělí katolíci, není v jejich lidských silách, aby zodpovědně posoudili všechny uváděné filmy. Proto musí vzejít od samotných katolíků (kteří tvoří většinu filmového

³³⁶ Národní archiv, fond Ministerstvo vnitra – dodatky, karton 355, složka Svatováclavská liga.

³³⁷ Ludvík Šafránek se narodil 7. srpna 1897 v Mladotově Zahrádce u Sedlčan (dnes se vesnice jmenuje pouze Zahrádka a je součástí obce Petrovice) a zemřel 7. prosince 1944 v Praze. Od roku 1933 byl ředitelem premiérového kina Avion, od roku 1936 ředitelem kina Edison v Krči a od roku 1941 soudním znalcem pro obor kinematografie. Zasedal také ve Filmovém odboru kulturní rady a v jiných poradních filmových sborech a byl členem ČSL. Viz HAVELKA, Jiří, *Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945*. Praha: ČSFÚ 1979, s. 249. Anebo také: VLASÁKOVÁ, Jana, *Bezvadné biografie v Nuslích, Michli a Krči. Historie zaniklých kin na třech předměstích Prahy mezi léty (1904) 1909 až 1950*. Bakalářská práce realizovaná na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně, 2012.

³³⁸ Karel Závadský působil nejdříve na Arcibiskupském gymnáziu v Praze v Bubenči. Na Velehradě působil v letech 1936 až 1940 a poté opět v letech 1945 až 1949. Karel Závadský se ve své pedagogické a odborné činnosti specializoval na botaniku a především na výzkum zobonosek. Je rovněž autorem filmového libreta pro snímek „Umění zobonosek“, který měl premiéru 15. listopadu 1931. Viz medailonek P. Karla Závadského na internetových stránkách české provincie Tovaryšstva Ježíšova. Dostupné online: <<http://www.jesuit.cz/vzpominka.php?id=136>>, [citováno 12. 12. 2015].

³³⁹ ZÁVADSKÝ, K., Katolíci a film. *Lidové listy*, s. 33 (Vánoční příloha).

publika a sami provozují na 170 programově katolických kin) vlastní cenzurní iniciativa. Upozornění na filmy špatné i na filmy dobré by se mělo objevovat v katolickém tisku, k čemuž se oba autoři ochotně zavazují.

Ludvík Šafránek se ve svém textu³⁴⁰ pak vymezoval proti plané kritice celého fenoménu kinematografie a volal po aktivním a konstruktivním přístupu. Po vyjmenování evropských katolických filmových organizací se obrátil na domácí prostředí, zejména na brněnskou katolickou Kinoporadnu Paxfilm a pražskou pobočku Leofilmu.

Na závěr byl jako příslib do budoucna připojen první seznam filmů vhodných pro katolíky, který měl sloužit jak řadovým věřícím v jejich volbě, který snímek mohou v kině bez obav navštívit, tak také provozovatelům katolických kin. Z filmů domácí produkce se pak v seznamu objevily tituly jako *Svatý Václav*, *Pantáta Bezoušek*, *Vězeň na Bezděze* či *Za československý stát*.

Na tento uveřejněný seznam reagoval, vedoucí filmové rubriky časopisu *Přehled* vydávaného Svatováclavskou ligou.³⁴¹ Ve svém textu se rozhořčeně vyjádřil směrem k autorům seznamu filmů s tím, že Svatováclavská liga sama již dlouho plánovala vydání vlastního seznamu, Závadský se Šafránkem je však předběhli. Důvěryhodnost autorů seznamu filmů se následně pokusil snížit tvrzením, že jim unikl tak významný katolický film, jakým je *Svatý Václav*. V seznamu Lidových listů však *Svatý Václav* figuruje.

V obdobném duchu se nesl text otištěný v časopisu *Přehled* na podzim roku 1933.³⁴² Jeho autor psal z pohledu aktivního člena Sdružení katolické inteligence, které se kvůli společnému zájmu bylo ochotna propojit s jiným spolkem a vytvořit tak Svatováclavskou ligu – nositelku myšlenek Katolické akce. Proto kritizoval vznik nejrůznějších nových spolků, iniciativ a časopisů, které podle něj vedou jen a jen k rozdrobení sil. Argumentoval také faktem, že katolíků v Republice nepřibývá, ba právě naopak. Proto nemůže přibývat ani čtenářů katolických knih ani předplatitelů katolických časopisů. Každý nový časopis tak zákonitě ubírá čtenáře některému jinému časopisu, a tudíž také finance spolku, který časopis vydává. Pokud navíc zohledníme základní teze Katolické akce, byla by pak problematická také ta skutečnost, že jednotlivé roztroušené spolky a iniciativy prakticky nepodléhaly žádné centrální autoritě a nebylo tedy možné garantovat jejich důvěryhodnost. Lze tedy předpokládat, že se v článku K. Mareše kritizujícím seznam dobrých filmů, který vypracoval Ludvík Šafránek s Karlem Závadským, odrážel právě tento obecnější konflikt.

³⁴⁰ ŠAFRÁNEK, Ludvík, Vybudujeme mezinárodní katolickou filmovou centrálu. *Lidové listy* 11, 1932, č. 296 (25. 12.), s. 33–34 (Vánoční příloha).

³⁴¹ MAREŠ, K., Film (pravidelná rubrika). *Přehled* 4, 1933, č. 1, s. 8.

³⁴² Anon., Slovo katolické inteligence sdružené ve Svatováclavské lize ostatním katolickým kulturním pracovníkům!. *Přehled* 4, 1933, č. 8, s. 146–147.

5.2.6 Filmové sdružení čsl. a Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci

Okruh katolických zájemců o film shromážděný kolem Ludvíka Šafránka nakonec vytvořil Filmové sdružení čsl., jehož stanovy byly schváleny 12. září roku 1934 výměrem Zemského úřadu č. 7997/1 a. i. 1934.³⁴³ Filmové sdružení čsl.³⁴⁴ si ve svých stanovách kladlo za cíl: „*sdužovati biografy a to jak licencionáře, tak i provozovatele či osoby při provozu zaměstnané, dále sdužovati výroby, půjčovny a veškeré podniky kinematografií se zabývající, ať se to týká techniky či obchodu, průmyslu nebo umění, a pomáhati jim hájiti jejich zájmy a přispívati k jejich rozkvětu ve všech oborech.*“³⁴⁵ Zdá se tedy, že prvotní záměr nebyl vytvořit čistě katolickou organizaci sloužící katolickému publiku a katolickým provozovatelům kin, filmových půjčoven a filmových výroben. Katolická specifika práce s filmem se ve stanovách objevují až v §4 odstavec 13: „*Jedná a udržuje styky s Mezinárodní katolickou filmovou centrálou, pokud se záležitostí katolického filmu týče.*“³⁴⁶

Filmové sdružení čsl. našlo své sídlo v paláci Charitas³⁴⁷ v Praze na Karlově náměstí.³⁴⁸ Jeho předsedou byl Ludvík Šafránek. V čele stál dvanáctičlenný výbor a pětičlenné prezidium ve složení: předseda Ludvík Šafránek, místopředseda Antonín Richter, farář v Topolčanech na Slovensku, jednatel Josef Reindl a později Jan Jelínek, úředník v Praze, pokladník JUDr. Josef Sklenář, advokát, člen komise pro *Modus Vivendi* a právní zástupce apoštolské nunciatury, a jezuita Karel Zavadský, ředitel gymnázia na Velehradě působící rovněž v Arcibiskupském gymnáziu v Praze-Bubenči. Dne 1. října 1935 bylo Filmové sdružení čsl. prohlášeno biskupskou konferencí za rozhodující organizaci ve věcech katolických zájmů o kinematografii.³⁴⁹

³⁴³ Národní archiv, Archiv pražského arcibiskupství – ordinariát, č. j. 345/1935.

³⁴⁴ Ze stanov Filmového sdružení čsl. vyplývá, že se mělo jednat o spolek. Roku 1934 byl zřízen přípravný výbor, který měl mít za úkol dokončit všechny náležitosti. K oficiálnímu vzniku spolku však zřejmě nikdy nedošlo, proto pravděpodobně není dohledatelná příslušná složka spolku ve fondu ministerstva vnitra, který je uložen v Národním archivu.

³⁴⁵ Národní archiv, Archiv pražského arcibiskupství – ordinariát, č. j. 345/1935.

³⁴⁶ Národní archiv, Archiv pražského arcibiskupství – ordinariát, č. j. 345/1935.

³⁴⁷ Pražský palác Charitas je dodnes sídlem politické strany Křesťanská a demokratická unie – Československá strana lidová. V některých dokumentech se objevuje název Filmové sdružení čsl., což by mohlo evokovat vztah Filmového sdružení s prvorepublikovou Československou stranou lidovou. Ve stanovách je však uveden název Filmové sdružení čsl., kdy zkratka „čsl.“ bude pravděpodobněji znamenat „československé.“ V žádném bodu stanov se také nepíše nic o vztahu Filmového sdružení čsl. k jakékoli politické straně a zmínky o Filmovém sdružení čsl. se naopak nedají dohledat ve stranickém archivu KDU-ČSL, který je uložen v sídle strany v paláci Charitas.

³⁴⁸ Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41 Filmový odbor, Oběžník Filmového sdružení čsl.

Filmové sdružení čsl. zřídilo pro konkrétní práci specializované odbory. Organizačně propagační odbor, v jehož čele stál Ludvík Šafránek, měl na starosti péči o organizaci a propagaci katolické kinematografie, komerční otázky katolických kin (např. nákup filmů a jednání s půjčovnami), filmování katolických kulturních památek, přednáškovou a výchovnou činnost v oblasti filmu. Kulturní odbor, v jehož čele stál Karel Závadský, měl na starosti péči o vhodné vyučovací filmy pro mládež, výběr uměleckých a historických památek vhodných k natáčení, vznik katolického filmového archivu³⁵⁰ a poskytování posudků pro domácí filmové výrobní společnosti. Právnímu odboru, který měl na starosti právní zastupování a porady členům Filmového sdružení čsl., vyhotovování smluv s Ochranným sdružením autorským, jednání stran kinolicencí a obecně vyřizování všech záležitostí, které se týkaly filmové legislativy, předsedal Josef Sklenář. Pro udržování styků se zahraničními katolickými organizacemi existoval odbor zahraniční, který se dále dělil podle jazykových oblastí na zahraniční odbor pro slovanské země a Francii, kterému předsedal Jan Jelínek, na zahraniční odbor pro anglicky mluvící země, kterému předsedal Václav Myslivec, a na zahraniční odbor pro německy mluvící země, kterému předsedal JUDr. Tomáš Hrobař. Dále existoval ještě technický odbor pro posuzování technického zařízení kin, kino-amatérský odbor a konečně cenzurní odbor v čele s Karlem Závadským. Cenzurní odbor tvořený pěti referenty měl navštěvovat filmová představení, hodnotit filmy a desetkrát do roka vydávat seznamy cenzurních výsledků. Referenty cenzurního sboru byly: Dr. Hrobař, Dr. Kaufner, Jan Jelínek, Ludvík Šafránek a prof. J. Mádl.³⁵¹

Ačkoliv prvotní ambice Ludvíka Šafránka mohly směřovat k založení instituce širšího záběru, v praxi cílilo Filmové sdružení čsl. pouze na katolické prostředí. Záhy po svém vzniku roku 1934 začalo Filmové sdružení čsl. vydávat vlastní periodikum nazvané zprvu Oběžník, později přejmenované na Kinematografické zprávy, které bylo v roce 1935 doplněno tzv. Seznamem filmů, tedy seznamem filmů uváděných v kinech, rozdělených do kategorií dle speciální klasifikace a doplněných stručnou více či méně strukturovanou kritickou anotací. V Kinematografických zprávách pak byly otiskovány stručné praktické informace určené především provozovatelům katolických kin. Zprávy informovaly například o tom, že Filmové sdružení čsl. zřídilo pro své členy permanentní telefonní

³⁴⁹ Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41 Filmový odbor, Přehled o stavu a situaci katolické kinematografie v Československé republice.

³⁵⁰ Katolický filmový archiv měl ke konci 30. let 20. století uchovávat cca 3000 metrů snímků zachycujících různé církevní události jako např. I. Celostátní sjezd katolíků. Jeho další osud není bohužel znám. Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41 Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.

³⁵¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 32, protokol o schůzi cenzurního sboru z 3. září 1936.

informační službu,³⁵² že je třeba platit autorské poplatky,³⁵³ anebo že Filmové sdružení čsl. poskytuje svým členům plnou ochranu a není již třeba zřizovat si jakékoliv další oborové zastoupení.³⁵⁴

Filmové sdružení čsl. mělo po vydání encykliky *Vigilanti Cura* ambice stát se oficiálně centrální domácí katolickou institucí pro záležitosti filmu. Nejpozději od dubna roku 1936³⁵⁵ došlo v tomto duchu k přejmenování Filmového sdružení čsl. na Filmové sdružení čsl. – Celostátní katolická centrála kinematografická v Praze (v pramenech se objevuje pod zkratkou KCK.fis.).³⁵⁶ Od 1. ledna 1937 bylo toto centralizační směřování oficiálně schváleno episkopátem.³⁵⁷ Díky sjednocení katolických kinematografických aktivit pod jednou centrálou mohlo Československo přistoupit k mezinárodní katolické kinematografické centrále OCIC. Českou stranu zde zastupoval Karel Závadský.³⁵⁸

Rozhodnutí prohlásit Filmové sdružení čsl. za katolickou kinematografickou centrálu se však dalo vnímat dvojím způsobem. Za prvé: Filmové sdružení čsl. bylo skutečně prohlášeno za nejvyšší autoritu, která se má vyjadřovat k hodnocení filmů z katolického hlediska, má zastřešovat všechny katolické akce na poli filmu a pomáhat katolickým filmovým výrobnám, půjčovnám a kinům. Za druhé: Filmové sdružení bylo podřízeno Katolické akci, která jako jediná mohla být garantem jakýchkoliv aktivit katolických laiků, ať již jde o jakýkoliv obor lidské činnosti. Filmové sdružení čsl. tedy nadále fungovalo jako filmový odbor pro katolické prostředí, autoritu celostátní centrály však čerpalo z Katolické akce, které bylo ve všem podřízeno a kterou bylo dozorováno. Z korespondence, která proběhla mezi Filmovým sdružením čsl. a moravskou Kinoporadnou Paxfilm³⁵⁹ a z dalších archiválií³⁶⁰ se zdá, že se Filmové sdružení čsl. krátce

³⁵² Anon., Permanentní služba pro naše kina. *Kinematografické zprávy* 3, 1936, březen.

³⁵³ Anon., Autorské poplatky. *Kinematografické zprávy* 3, 1936, březen.

³⁵⁴ Anon., Členství kin v organizacích. *Kinematografické zprávy* 3, 1936, květen.

³⁵⁵ Anon., Spolupráce mezi Filmovým sdružením KCK a Ústředním svazem kinematografů. *Katolík* 1, 1936, č. 8, s. 62.

³⁵⁶ „Abychom vyhověli mezinárodním požadavkům, jakož i provedli odlišnost názvu od jiných kinematografických podniků v ČSR, jež nejsou podniky katolickými, bylo nutno provést změnu názvu: Filmové sdružení čsl. – Celostátní katolická centrála kinematografická v Praze. Zkratka po vzoru mezinárodním byla stanovena takto: KCK.fis.“ Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.

³⁵⁷ „V úvodu své zprávy dovoluujeme si nejprve vzdáti díky všem pánům biskupům za uznání z roku minulého, kterým Filmové sdružení čsl. se sídlem v Praze, bylo uznáno za Celostátní centrálu, pokud katolických filmových zájmů týče. Tohoto uznání si velice ceníme a má pro naši práci veliký význam.“ Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.

³⁵⁸ Anon., Československo přistoupilo oficiálně k mezinárodní filmové centrále. *Katolík* 2, 1937, č. 19, s. 145.

snažilo působit dojmem, že je skutečně tou nejvyšší autoritou pro katolíky v oblasti filmu. Z dalších pramenů se však skutečnost jeví trochu jinak.

O co tedy šlo v jednání s Kinoporadnou Paxfilm? Z filmového družstva Karla Dostála-Lutinova se postupem doby vyvinula Kinoporadna Paxfilm, která zaštiťovala moravská katolická kina obdobně, jako Filmové sdružení čsl. česká katolická kina. Předsedou byl v této době Jan Fröhlich, katecheta v Rousínově,³⁶¹ místopředsedou Jan Číhal, kaplan v Bučovicích, a jednatelem Jan Odstrčil, katecheta v Brně.³⁶² Moravští katolíci považovali Kinoporadnu Paxfilm za moravskou katolickou filmovou centrálu (začleněnou ovšem do Katolické akce) a rozhodnutím jmenovat za celostátní katolickou filmovou centrálu Filmové sdružení čsl. se cítili dotčeni.³⁶³ Jednatel Kinoporadny Paxfilm Jan Odstrčil požadoval, aby byli zástupci jednotlivých zemských centrál přizváni ke společné práci na vzniku celostátní centrály. Kromě zástupců Moravy se měl na jednání podílet také zástupce slovenské katolické kinematografické poradny topolčanský farář Anton Ritter.³⁶⁴

Zástupci Kinoporadny Paxfilm nakonec uzavřeli dohodu s Filmovým sdružením čsl. založenou na zemském principu. Podle ní měla moravská a slezská katolická kina, která již byla členy Filmového sdružení čsl., zůstat jejími členy i nadále. Ostatní moravská a slezská katolická kina se pak měla stát členy Kinoporadny Paxfilm. Kinoporadna Paxfilm měla vyřizovat záležitosti členů Filmového sdružení čsl., které by se týkaly Brna, a naopak

³⁵⁹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, soubor korespondence mezi Kinoporadnou Paxfilm, Filmovým sdružením čsl. a Svatováclavskou ligou.

³⁶⁰ Například ze zprávy o činnosti Filmového sdružení čsl., viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.

³⁶¹ Jan Fröhlich se narodil roku 1891 a roku 1917 byl vysvěcen na kněze. Kromě svého působení coby katecheta v Rousínově zastával rovněž úřad konsistorního rady v Brně a starosty Rousínova. Zemřel 28. prosince 1939. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, parte P. Jana Fröhliche.

³⁶² Jan Odstrčil působil jako katecheta v měšťanské chlapecké škole v Brně Husovicích. Měl však rovněž zkušenosti s filmem, neboť předtím vedl kino Charita ve Slavkově. Od května 1936 zastával funkci filmového cenzora pro brněnské biskupství. Viz Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

³⁶³ V prosinci roku 1935 zaslali zástupci Paxfilmu brněnskému biskupství své odmítavé stanovisko k aktivitám Filmového sdružení čsl. Celá činnost Filmového sdružení čsl. se jim zdála být pouze soukromou iniciativou Ludvíka Šafránka nedostatečně navázanou na církevní struktury. Dráždivě navíc působil dojem neoprávněného pražského centralismu, proti kterému chtěli stavět „*zdravý brněnský regionalismus*.“ Viz Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

³⁶⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, soubor korespondence mezi Kinoporadnou Paxfilm, Filmovým sdružením čsl. a Svatováclavskou ligou.

Filmové sdružení čsl. mělo vyřizovat všechny záležitosti kin sdružených pod Kinoporadnou Paxfilm, které se by se týkaly Prahy.

S organizací práce napříč jednotlivými katolickými filmovými iniciativami měla Kinoporadna Paxfilm již jisté zkušenosti. Minimálně od roku 1933 byly její členové v úzkém kontaktu s pražskou pobočkou společnosti Leofilm (tu vedl Peter Hübner), se kterou původně plánovali koordinovat výrobu a distribuci katolických filmů katolickým kinům. Brněnské biskupství se na Kinoporadnu Paxfilm obracelo v záležitostech nejrůznějších nápadů a plánů různých katolických spolků, jako byl např. plán bílinských sudetských katolíků organizovaných v Kongregaci svatého Michaela na zřízení půjčovny úzkého filmu.³⁶⁵ Zapojeni byli také do jednání biskupství s Jednotou katolického duchovenstva, která chtěla rovněž přispět ke sdružení katolických kin pod jednu zastřešující organizaci.³⁶⁶

Do celé situace však vstoupila razantně a autoritativně Katolická akce. Arcibiskup Kašpar psal již 4. listopadu 1936 představitelům Filmového sdružení čsl., že bude jejich sdružení na základě rozhodnutí biskupské konference připojeno ke Katolické akci. Podle Kašparova plánu měly vzniknout okruhy filmových zájemců při každé farní Katolické akci a poradní sbory při každé vikariátní, děkanátní a diecézní Katolické akci. Záležitosti celostátního rozsahu pak měl převzít arcidiecézní poradní sbor pro věci filmu, kterým mělo být Filmové sdružení čsl. Název měl prozatím zůstat neměnný (přibýt měl pouze podtitul „Sekce Katolické akce“), pro interní potřebu katolické církve však mělo být zřejmé, že se jedná o orgán přímo podřízený centrále Katolické akce, v podstatě tedy Svatováclavské lize.³⁶⁷

Přechod Filmového sdružení čsl. pod Katolickou akci se však neobešel bez komplikací. Již 15. února 1937 musela Katolická akce důrazně korigovat některé kroky Filmového sdružení čsl.: *„Má-li Vaše Filmové sdružení fungovati jako celostátní katolická centrála kinematografická, a má-li pracovati nadále ve smyslu usnesení poslední konference čsl. episkpátu, je třeba, stručně vyjádřeno, aby veškerá Vaše činnost po formální i meritorní stránce podléhala kontrole a dala se ve stálé součinnosti a souhlase s organizací Katolické akce, resp. jeho vedoucími funkcionáři a podle jejich pokynů.“* V konceptu dopisu se pak píše: *„Při jednání kanceláře Katolické akce s Filmovým*

³⁶⁵ Členové Paxfilmu tuto iniciativu odmítli z důvodu zbytečného rozdrobení sil a nacionálního štěpení. Po všech stránkách lepší měl být dosavadní společný postup. Viz Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

³⁶⁶ Brněnské biskupství v jeden okamžik dokonce vážně uvažovalo, že organizaci katolických kin Jednotě katolického duchovenstva přenechá a Kinoporadnu Paxfilm přičlení k Jednotě jako jeden z odborů. Viz Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

³⁶⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k 122, dopis arcibiskupa Karla Kašpara Filmovému sdružení čsl. ze 4. listopadu 1936.

*sdužením projevil zástupce jeho p. ředitel Šafránek zprvu ochotu, podmínkám usnesení se podrobiti, když však mělo být přikročeno k uskutečnění, podmínkám usnesení vyhověno nebylo. Musila proto Katolická akce sama zřídit prozatímní censuru filmovou a véde Katolickou kinematografickou centrálu. Filmové sdružení nemá tudíž práva zváti se celostátní Katolickou centrálou kinematografickou.*³⁶⁸ V březnu 1937 pak byla agenda Filmového sdružení čl. převzata funkcionáři Svatováclavské ligy Antonínem Dosedělem a Josefem Kozákem.³⁶⁹

Dne 8. července 1937 napsal Ludvík Šafránek dopis arcibiskupu Kašparovi, ve kterém rekapituloval půlrok práce pod Katolickou akci. Třetí plochou se stala kancelář Filmového sdružení čl. v paláci Charitas. Představitelé Katolické akce trvali na tom, že se Filmové sdružení čl. musí (pro lepší možnost kontroly a dohledu) přestěhovat do prostor Svatováclavské ligy na Hradčanském náměstí. Tomu se však Šafránek bránil. Bylo mu tedy dovoleno, aby mohl dvě hodiny dopoledne používat kancelář patřící pod Studia Catholica, která se nacházela ve františkánském klášteře na Jungmannově náměstí,³⁷⁰ kam se však nevešla registratura Filmového sdružení čl., kterou bylo nutno přestěhovat do prostor Šafránkova kina Avion. Během jara se pak měly vyskytnout různé potíže plynoucí ze sdílení jedné kanceláře s jinou organizací. Vše nakonec skončilo tím, že kancelář byla vypovězena a Ludvík Šafránek hrozil, že Filmové sdružení čl. ukončí svou činnost.³⁷¹

K zastavení činnosti však v létě roku 1937 nedošlo, neskončily ovšem ani spory mezi Filmovým sdružením čl. a Katolickou akci, která ještě v listopadu následujícího roku znovu upozorňovala Ludvíka Šafránka, že jeho Filmové sdružení není katolickou centrálou a že tudíž nemá užívat tohoto označení.³⁷² Zatím poslední objevená zpráva o aktivitách Filmového sdružení čl. pochází z 13. března 1939, kdy se Ludvík Šafránek obrátil z pozice vedoucího Filmového sdružení čl. na Katolickou akci s dotazem, zda podpoří jeho iniciativu namířenou proti provozu kin na Velký pátek.³⁷³ Odpověď na tento dopis se však již v archivním fondu Svatováclavské ligy nedochovala.

³⁶⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Svatováclavské ligy Filmovému sdružení čl. z 15. února 1937.

³⁶⁹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Svatováclavské ligy Filmovému sdružení čl. z 5. března 1937.

³⁷⁰ Není bez zajímavosti, že se jednalo o domovský klášter Jana Ev. Urbana – propagátora laického apštolátu a Katolické akce.

³⁷¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Ludvíka Šafránka arcibiskupu Kašparovi z 8. července 1937.

³⁷² Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Svatováclavské ligy Filmovému sdružení z 18. listopadu 1938.

³⁷³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Filmového sdružení čl. Svatováclavské lize z 13. března 1939.

Filmové sdružení čsl. ukončilo svou činnost snad na podzim roku 1940. Ze dne 19. října 1940 totiž pochází seznam spisů Filmového sdružení čsl., které měly být předány Katolické akci.³⁷⁴

Od jara roku 1937 tedy vznikla vlastní katolická kinematografická centrála při Katolické akci nazvaná oficiálně Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci pro arcidiecézi pražskou. Jejího prvního setkání, které se konalo 15. dubna 1937 v místnostech Studia Catholica ve františkánském klášteře na Jungmannově náměstí, se zúčastnil Václav Janda, Mikuláš Lexmann, Ludvík Šafránek, Josef Sklenář, Tomáš Hrobař, Antonín Doseděl a František Vaněk.³⁷⁵

Nový poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci se pak skládal částečně ze starých členů Filmového sdružení čsl. a částečně z členů Svatováclavské ligy. Hlavním duchovním referentem se stal Karel Závadský, jeho zástupcem dominikán Mikuláš Lexmann, hlavním referentem byl Ludvík Šafránek a sekretářem František Vaněk, úředník Zemského úřadu. Členy pak byly: Antonín Doseděl, majitel elektrotechnického závodu, Jan Jelínek, úředník, Tomáš Hrobař, přednosta exportního oddělení, D. Polanský, advokát, Václav Kašpar, redaktor Lidových listů, Josef Sklenář, advokát, L. Kaufner, úředník pojišťovny, J. Mádl, profesor, František Schwarz, ředitel firmy Epiag, a Jaroslav Goldman, typograf.³⁷⁶ Karel Závadský však byl na již jaře roku 1937 odvolán na Velehrad.³⁷⁷ Funkci předsedy cenzurního sboru tedy převzal Mikuláš Lexmann, který byl během roku 1938 odvolán do Maďarska. Na jeho místo nastoupil redemptorista Václav Jalovecký.³⁷⁸

Nový Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci byl zřízen při pražské arcidiecézi, jak také stálo v jeho oficiálním názvu. Dle rozhodnutí biskupské konference však měl konat jako katolická kinematografická centrála s celostátní působností. Filmové sdružení ČSL, pokud nadále existovalo, tak mělo plnit pouze funkci technického poradce pro katolická kina.³⁷⁹ Poradní sbor se měl během roku 1937 sejít všehovšudy dvakrát – 15. dubna a 1. září. Mimo to měli členové cenzurního sboru navštěvovat každý týden

³⁷⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, seznam spisů předaných Katolické akci v Praze z 19. října 1940. Tento seznam snad zachycuje okamžik, kdy se spisy Filmového sdružení staly součástí budoucího archivního fondu Svatováclavská liga.

³⁷⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, zápis o schůzi poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci z 15. dubna 1937.

³⁷⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, seznam členů Poradního sboru katolického filmu při Katolické akci z 20. dubna 1937.

³⁷⁷ O plánu přeložení Závadského na Velehrad se vědělo již v létě roku 1936. Dokládá to žádost Filmového sdružení čsl. na arcibiskupskou konzistoř, ve které prosí arcibiskupa, aby zapůsobil na představeného jezuitů, který by Závadského mohl ponechat v Praze. Národní archiv, fond Archiv pražského arcibiskupství – ordinariát, č. j. 3218/1936.

³⁷⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, koncept výroční zprávy pro OCIC za rok 1938.

³⁷⁹ Anon., Definitivní úprava katolické filmové centrály. *Katolík* 2, 1937, č. 7, s. 52.

premiéry (k čemuž jim centrála obstarávala vstupenky) a klasifikaci filmů pak rozesílali katolickým periodikům, především pak oficiálnímu periodiku Katolické akce – časopisu Katolík a ústřednímu tiskovému orgánu Československé strany lidové – deníku Lidové listy, respektive nedělnímu vydání nazvanému Neděle.³⁸⁰

O filmovém cenzoru brněnského biskupství Janu Odstrčilovi máme o poznání méně informací. Je otázkou, zda si brněnské biskupství udrželo svého vlastního filmového cenzora navzdory pražské centrále. V dokumentech brněnského biskupství jme již žádné podobné zprávy neobjevili. Jméno Jana Odstrčila se však vyskytuje v zápisech z valných hromad Kinoporadny Paxfilm, ve které tedy nadále působil v roli filmového referenta, a to až do roku 1946.³⁸¹ Rozsah jeho cenzurních aktivit však nebyl velký. Vzhledem k tomu, že se v archivních fondech brněnského biskupství a olomouckého arcibiskupství běžně nacházejí materiály vypracované Filmovým sdružením čsl. a Poradním sborem pro věci filmu při Katolické akci, můžeme se domnívat, že pozice filmového referenta Kinoporadny Paxfilm byla slabá, regionálně a institucionálně omezená (hodnocení sloužilo pouze kinům sdruženým v Kinoporadně) a snad pouze příležitostná. Pozice filmového cenzora brněnského biskupství zřejmě vůbec nevešla v život. Kromě absence dokumentů v archivních fondech nás k tomu vede už jen ten fakt, že v silách jednoho referenta pověřeného filmovou cenzurou rozhodně nemohlo být zpracování hodnocení pro všechny filmy, které byly v moravských kinech uváděny.

5.3 Klasifikace filmů

Aktéři katolického zájmu o film se často odvolávali na dopis papeže Pia XI. řediteli OCIC Abela Brohéeho.³⁸² V dopise stojí, že film je tak mocným nástrojem, že se žádné katolické periodikum nemůže více obejít bez filmové rubriky. V českém prostředí existovala pravidelná filmová hlídka již od roku 1922 v Lidových listech. Stručné anotace filmů otiskovala Svatováclavská liga také ve svém periodiku Přehled. Skutečně systematické hodnocení filmů pomocí jasně daných kategorií však bylo záležitostí poprvé až Filmového sdružení čsl.

Ludvík Šafránek spolu s Karlem Zavadským vytvořili zřejmě již někdy v roce 1934 směrnice pro kritiku filmů.³⁸³ Směrnice se na několika stranách poměrně zevrubně zabývají

³⁸⁰ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k 122, Filmová činnost Katolické akce.

³⁸¹ Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

³⁸² Ch. A. M., Prinzipien einer katholischen Filmwertung, *Film*, s. 39.

³⁸³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k 32, Směrnice pro kritiku filmů v katolickém tisku v Československu.

všemi okolnostmi, které se hodnocení filmů týkají. Po úvodním zdůraznění nutnosti hodnocení filmů z katolických hledisek následují základní úkoly, které má kritik-katolík splnit. Za prvé: posoudit mravní úroveň každého zhlédnutého filmu, za druhé: posoudit jeho uměleckou, technickou a obchodní stránku a za třetí: své stanovisko vyjádřit přesně a jasně, aby se podle něj mohli ostatní katolíci zařídit.

Směrnice se zabývají ovšem také vlastnostmi, které má správný katolický filmový kritik mít. Na prvním místě to je nestrannost, se kterou má posuzovat díla bez ohledu na popularitu či naopak nepopularitu konkrétních režisérů a herců. Dále má být kritik umírněný, a to jak ve svých odsudcích, tak také ve svých pochvalách. Kritika nemá vést k zatvrzení tvůrců, ale k jejich nápravě.

Hlavním kritériem, podle kterého má nestranný katolický kritik filmy hodnotit, je jejich morální úroveň posuzovaná podle katolické věrouky. Směrnice se tedy dále opírají o desatero a na příkladech jednotlivých přikázání demonstrují, jaká témata a momenty jsou s desaterem v rozporu. Pro ilustraci jsou pak někdy zmíněny konkrétní filmové tituly.

Prvnímu, druhému a třetímu přikázání³⁸⁴ odporují všechny filmy s protináboženskou tendencí. Ta se může projevit zesměšněním náboženství (a to kteréhokoliv) anebo kněze (včetně obřadníků všech ostatních církví), jako se mělo stát například ve filmu *Před maturitou*, kde byl v několika záběrech karikovaně zobrazen učitel náboženství. Jako závadné jsou zmíněny také filmy, v jejichž názvu je nevhodně použit biblický citát. Tak se stalo například u filmu *Dobrý tramp Bernášek*, jehož pracovní název zněl *Sedmého dne Bůh odpočíval*. Odmítnuty pak mají být také filmy z církevního prostředí, které jsou sice z věroučného pohledu bez chyb, zato z uměleckého a řemeslného hlediska jsou chyb plné. U takových filmů totiž hrozí, že mezi publikem vzbudí zobrazovaná katolická církev buď odpor, anebo výsměch. Ani jedno není žádoucí. Za příklad jsou dány filmy *Galilejský*, *Vatikán* a *Roucho Kristovo*.

Proti čtvrtému přikázání³⁸⁵ se mají provinit všechny filmy, ve kterých jsou zesměšňováni rodiče, ve kterých jsou děti naváděny svými rodiči k prostopášnostem anebo filmy, ve kterých je obhajována krevní msta. Filmy, jejichž hlavním tématem je vražda, se pak provinují proti pátému přikázání.³⁸⁶

Největší obezřetnost má být na místě v případě šestého přikázání.³⁸⁷ Ostražitosť je u filmového kritika na místě především v případě filmů vychvalujících nevěru, rozvod, manželské trojúhelníky, ale také u filmů zobrazujících nahotu či obsahujících záběry jako

³⁸⁴ První přikázání: V jednoho Boha věřití budeš. Nebudeš mítí jiné bohy mimo mne. Druhé přikázání: Nevezmeš jména Božího nadarmo. Třetí přikázání: Pomni, abys den sváteční světil.

³⁸⁵ Čtvrté přikázání: Cti otce svého i matku svou, abys dlouho živ byl a dobře ti bylo na zemi.

³⁸⁶ Páté přikázání: Nezabiješ.

³⁸⁷ Šesté přikázání: Nesesmilníš/Nezcižolžíš.

jsou „*scény divanů a loží urážející zdravý cit normálního člověka.*“ Za příklad jsou dány samozřejmě Machatého snímky *Extase* a *Erotikon*.

Filmy problematické z pohledu sedmého přikázání³⁸⁸ pak směrnice rozdělují v zásadě na dva typy. Problematické mají být snímky detailně a realisticky znázorňující například bankovní loupež. U nich má totiž hrozit, že se stanou návodem pro potenciální lupiče. Odmítnuty mají být však také takzvané sociální filmy, totiž filmy, které obhajují krádež sofistikovanějším způsobem, když jí vydávají za akt sociální spravedlnosti.

V další části směrnic její autoři upozorňují budoucí filmové kritiky, že je třeba být ve svých odsudcích vždy přesný a konkrétní. Mnohdy totiž stačí vystříhnout jednu závadnou scénu a není třeba zamítnout celý film. Zároveň pak upozorňují, že film je vždy kolektivní dílo. Kritika tak nemá směřovat na herce, kteří jen ztvárňují určitou úlohu. Na podobě filmu má jinak vliv autor námětu, scénárista, producent a především režisér. Kritikem má tudíž být osoba, která si je vědoma toho, jakým způsobem film vzniká a která má tedy odbornou kvalifikaci a autoritu pro to, aby mohla dávat filmovým profesionálům zpětnou vazbu.

Filmová kritika však nemá mířit jen směrem k filmovým tvůrcům, ale především k filmovému publiku a k majitelům katolických kin. V kritice by tedy měly být obsaženy další údaje, které jsou pro ně při výběru daného snímku klíčové. Kritika tedy má obsahovat: název filmu, jména představitelů hlavních rolí, jméno režiséra, původ filmu, metráž, žánr, stručný obsah, název výrobny, která film vyrobila a půjčovny, která film distribuují, název kina, ve kterém proběhla premiéra, prostředí, ve kterém se děj filmu odehrává, a také samozřejmě samotný posudek. Ten by měl zohlednit řemeslnou, uměleckou a samozřejmě především morální úroveň filmu. Na závěr kritiky by měl být zveřejněn konečný resultát, zda je film doporučený, či nikoliv.

Je otázkou, nakolik plánovali sami tvůrci uvést tyto směrnice do praxe. V korespondenci Filmového sdružení čsl. se sice objevují zmínky o tom, že směrnice k hodnocení filmů jsou zasílány různým domácím i zahraničním zájemcům. Jako smysluplná se však zřejmě v praxi ukázala jen část těchto směrnic. Struktura kritik, tak jak je samo Filmové sdružení čsl. otiskovalo ve svých periodikách byla totiž odlišná.

Na jistý rozpor mezi původním záměrem a pozdější praxí ukazují také formuláře, které měl kritik po filmové projekci vyplnit.³⁸⁹ Jedná se o podrobné formuláře, ve kterých měla být zohledněna morální a umělecká hodnota filmu. Kritik se měl detailně vyjádřit k tomu, zda se ve filmu objevuje dekoltaž, nahotiny, smyslné polibky, flirt, jak se film staví k náboženství, jaká je jeho tendence a celkový dojem. V rámci umělecké hodnoty se pak

³⁸⁸ Sedmé přikázání: Nepokradeš.

³⁸⁹ Viz příloha 2.

měl věnovat zhodnocení námětu, režie, hereckým výkonům, montáži, zvuku a také tomu, jak byl film vnímán obecně.

V archivním fondu Svatováclavské ligy se nevyskytují tyto formuláře vyplněné. Výsledné kritiky filmů, tak jak byly vydávány Filmovým sdružením čl. a také Poradním sborem pro věci filmu při Katolické akci, jsou však o poznání stručnější a zdaleka neobsahují všechny možné ve formulářích se vyskytující prvky.

Filmové sdružení ČSL se zabývalo klasifikací filmů již od léta roku 1934. V prvním roce informovali cenzurní referenti pouze o nezávadných filmech, a to celkem o šedesáti šesti. V polovině roku 1935 pak recenzenti přešli na tříúrovňové hodnocení filmů inspirované americkou Legií slušnosti. Ta klasifikovala filmy od A do C, podle míry škodlivosti. Za druhé pololetí roku 1935 pak do třídy A (bez námitek) připadlo 114 filmů, do třídy B (s námitkami přístupné) 50 filmů a do třídy C (nepřístupné) pouze 5 filmů.³⁹⁰ Předseda Filmového sdružení čl. Ludvík Šafránek se začal již počátkem roku 1934 zajímat o dění v USA a dotazoval se chicagských krajanských katolických organizací na podrobnosti o amerických katolických filmových iniciativách.³⁹¹ Z korespondence je zřejmé, že si Šafránek nechal zasílat výstřižky z amerických novin o postupu tamních katolíků proti špatným filmům. Tuto svou mezinárodní inspiraci Šafránek obratem proměnil v činnost vlastní cenzurní komise.

Od 1. prosince 1935³⁹² přešlo Filmové sdružení čl. na přesnější systém hodnocení dle belgické organizace Documentation Cinématographique de la Presse (DOCIP): „*Ad – filmy, u nichž není z hlediska katolické morálky a sociální tendence námitek a mohou být viděny celou rodinou i s dětmi, A – filmy, u nichž není těchže námitek a jsou pro dospělé, B – filmy mající závady, ale vyspělému divákovi téměř neškodné, C – nevhodné pro katolická kina a katolíky a D – filmy k zákazu pro katolíky a katolická kina.*“³⁹³

Mezi snímky zařazené do kategorie B patřily především naivní a bezduché příběhy, které neměly vést ke zušlechtění diváka, ale sloužily jen jako spotřební zboží. Do kategorie C pak patřily filmy, které podávaly vyloženě škodlivý příklad a naváděly ke špatnému chování. Jednalo se o snímky, které měly schvalovat manželskou nevěru, zločin či

³⁹⁰ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Statistika cenzurovaných filmů KCKfis v Praze.

³⁹¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, korespondence Ludvíka Šafránka s chicagskou redakcí časopisu Katolík z 16. ledna 1934 a odpověď Ludvíku Šafránkovi od Josefa Chvátala, ředitele chicagské Tiskárny českých benediktinů, z 13. února 1934.

³⁹² Filmové sdružení čl. vedlo s belgickou organizací DOCIP korespondenci již od jara roku 1935. Předmětem korespondence byla výměna informací a sjednocení posudků na zahraniční (především americké) filmy. Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, korespondence Filmového sdružení čl. s belgickou organizací DOCIP.

³⁹³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Seznam filmů 1, 1935, č. 3, s. 6. Nutno dodat, že kategorie D se objevovala v hodnocení filmů Filmového sdružení čl. již před tímto datem.

sebevraždy. Filmy, které takto působily v menší míře si vysloužily označení C, ty filmy, které se provinily ve velké míře, nesly označení D.³⁹⁴ Ke třídám A, Ad, B, C a D přibylo od června roku 1936 ještě hodnocení římskými číslicemi na škále od I do IV, které mělo vyjádřit uměleckou hodnotu filmu. Číslice I znamenala hodnotu prvotřídní a číslice IV hodnotu podprůměrnou.³⁹⁵

O hodnocení filmů si Filmové sdružení čsl. vedlo záznamy, které byly systematicky evidovány v kartotéce. O její existenci se zmiňuje Ludvík Šafránek v několika svých dopisech.³⁹⁶ Kartotéka byla zřejmě uložena spolu s registraturou Filmového sdružení čsl. po nuceném vystěhování z paláce Charitas do prostor kina Avion. O systematickém vedení záznamů o filmech se v archivních pramenech píše také v souvislosti s výměnou těchto údajů se zahraničními partnery – americkou Ligou slušnosti, belgickou organizací DOCIP a krátce také mexickou Katolickou akcí. Dnes je, bohužel, tato kartotéka ztracená. Pokud byla skutečně uložena v prostorách kina Avion, je pravděpodobné, že byla vyskartována během znárodnění kina, ke kterému došlo po roce 1945.

Svůj cenzurní sbor si zřídila také moravská Kinoporadna Paxfilm. Mezi archivními materiály Filmového sdružení čsl. se nachází sešit se statistickými údaji recenzovaných filmů Kinoporadnou Paxfilm za roky 1934 až 1936. Filmový referent Jan Odstrčil však pozici filmového referanta, alespoň formálně, zastával až do roku 1946,³⁹⁷ jak již bylo zmíněno výše. Kinoporadna Paxfilm používala obdobné kategorie jako Filmové sdružení čsl., jen písmena zaměnila za římské číslice. Ty zde tedy neupozorňovaly na uměleckou kvalitu filmů, ale na míru morální škodlivosti. Většina filmů včetně všech domácích snímků byla shovívavě zařazena pod třídy I, Ia (vhodné i pro děti) či II. V kategorii III se vyskytlo několik zahraničních titulů, kvůli přílišné drastičnosti či kvůli zobrazení manželské nevěry.³⁹⁸ Během roku 1936, nejpozději však od roku 1937, Kinoporadna Paxfilm svou samostatnou cenzurní činnost ukončila. Za dobu své činnosti zhodnotila Kinoporadna Paxfilm cca 200 filmů a dalších 200 hodnocení převzala z pražské centrály. Své kritiky však nemířila směrem k veřejnosti, ale pouze pro katolická kina sdružená pod Kinoporadnu.

Počty hodnocených filmů můžeme dovodit rovněž pro činnost Filmového sdružení čsl. a Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci. Rámcovou představu o počtu

³⁹⁴ Anon., Úvodem. *Katolík* 8, 1945, č. 1, s. 2.

³⁹⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Seznam filmů 2, 1936, č. 5, s. 1.

³⁹⁶ Např. v dopise adresovaném sekretariátu Katolické akce z 12. února 1938, viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122.

³⁹⁷ Dne 19. prosince 1946 Jan Odstrčil pro nemoc rezignoval. Viz Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

³⁹⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Přehled filmů cenzurovaných Kinoporadnou Paxfilm v letech 1934–1936.

zhodnocených filmů máme pro roky 1934 až 1937. Za rok 1934 přineslo Filmové sdružení čl. zprávu o 66 vhodných filmech. Za rok 1935 pak hodnotily 230 filmů ovšem s tím, že některé tituly zahrnují pouze do seznamů vhodných filmů bez přesnější anotace analyzující důvody doporučení. V letech 1936 a 1937 pak bylo zhodnoceno 250 až 300 filmů ročně a ke všem vznikla alespoň stručná anotace.³⁹⁹

Pro rok 1938 statistiky nemáme. Představu o počtu zhodnocených filmů lze ovšem získat přímo z časopisu *Katolík*, který vydávala Katolická akce a otiskovala do něj cenzurní nálezy svého Poradního sboru pro věci filmu. Časopis *Katolík* vycházel dvakrát do měsíce a v každém čísle se objevily informace o pěti až čtyřiceti filmech. Ne ke všem filmům však byly uváděny analyzující anotace, některé tituly se totiž objevují pouze jako položky v seznamech filmových titulů roztržděných do kategorií A až D. V součtu se tak za rok v *Katolíku* otisklo 344 cenzurních nálezů. Je však nutno dodat, že některé filmy se zde objevují dvakrát. Stávalo se, že bylo nejprve na film upozorněno v seznamu filmových titulů a až následné číslo časopisu *Katolík* přineslo obsáhlejší recenzi.

Od druhého čísla roku 1938 začala redakce *Katolíka* otiskovat rovněž hodnocení úzkých filmů.⁴⁰⁰ Tato aktivita dokládá zřejmě rozvoj promítání úzkého filmu mezi katolickými kiny a především možnost promítání na farách a v prostorách katolických spolků. Svatováclavská liga rovněž uvažovala o zřízení vlastní půjčovny úzkých filmů, k čemuž však nedošlo.⁴⁰¹

Po zřízení Protektorátu byla činnost katolické cenzurní komise omezována. Během roku 1939 přinesl časopis *Katolík* na svých stránkách hodnocení ještě o 122 filmech. Vypuštěna však již byla rubrika úzkého filmu. Od roku 1940 pak bylo možné upozorňovat pouze na filmové premiéry domácích snímků bez jakýchkoliv náznaků hodnocení.⁴⁰² V archivním fondu Svatováclavské ligy se nacházejí žádosti belgické organizace DOCIP⁴⁰³ a také dopisy z nejrůznějších míst Protektorátu, ve kterých místní provozovatelé kin či projekcí úzkého filmu žádají Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci o zaslání nějakých nových seznamů anebo alespoň o doporučení nějakých vhodných filmů.⁴⁰⁴ Zástupci Katolické akce zasílali zprvu seznamy z předchozích let s upozorněním, že mohou

³⁹⁹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, seznamy cenzurovaných filmů.

⁴⁰⁰ Anon., Film (Hlídka Katolické kinematografické centrály). *Katolík* 3, 1938, č. 2 (15. 1.).

⁴⁰¹ Zájemci o půjčení úzkých filmů byli odkazováni na půjčovny Kodak, Pathé a Suchánek. Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, odpověď Antonínu Kadaníkovi, superioru Kongregace bratří Nejsvětější Svátosti z 22. června 1940.

⁴⁰² Poprvé od 5. čísla z roku 1940.

⁴⁰³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, koncept odpovědi organizaci DOCIP o zaslání hodnocení filmů americké Legii slušnosti.

⁴⁰⁴ Např. Antonín Hanzal, katecheta v Táboře, František Horák, kaplan v Drahotuši či Antonín Kartšovský, farář v Louňovicích pod Blánkem.

sloužit pouze interní potřebě a adresáti je nesmí zveřejňovat a ani se na Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci v ničem odvolávat. V obšírnějších záležitostech půjčování filmů a provozování katolického kina však odpovídali, že veškeré informace sdělí raději pouze ústně.⁴⁰⁵

Záhy po osvobození na jaře roku 1945 bylo opět započato s vydáváním časopisu *Katolík*, filmovou cenzurou a dalšími aktivitami. Svatováclavská liga začala opět nabízet farám a katolickým spolkům technické vybavení pro filmové projekce a přednášky se světelnými obrazy⁴⁰⁶ a začala organizovat půjčovnu úzkých filmů.⁴⁰⁷ Filmový odbor při Katolické akci byl obnoven jako jeden z prvních (spolu s odborem rozhlasovým, tiskovým a školským). Dne 1. června 1946 se pak konala volební valná hromada Svatováclavské ligy, coby centrály Katolické akce v Československu. Předsedou byl zvolen opět Václav Janda,⁴⁰⁸ místopředsedy potom kanovník Otakar Švec a Antonín Doseděl a generálním sekretářem Josef Kozák. Z předválečných osobností se pak ve výboru objevil Tomáš Hrobař coby revizor účtů.⁴⁰⁹

V prosinci roku 1946 byla v časopisu *Katolík* otištěna nová pravidla klasifikace filmů. Cílem mělo být sjednocení klasifikace s ostatními zahraničními organizacemi a umožnění mezinárodní výměny posudků. Kategorie byly nově nazvány: přístupné pro všechny, přístupné dospělým (s malou výhradou), nedoporučuje se a zamítá se. Zcela pominuta měla být kategorie vnitřní kvality filmu, „*neboť při klasifikaci ‚dobrý‘ musel by být film takový se všech hledisek a to by bylo asi tak u 5% všech filmů.*“⁴¹⁰ Nová pravidla kladla naopak větší důraz na prostředí, ve kterém měl být film promítán.⁴¹¹ Filmy s jistými závadami, které by dospělému publiku v běžných kinosálech nepřinesly žádnou újmu „*nejsou vhodné pro farní sály, neboť publikum, které tam snad slyší duchovní konference a ví, že to vybíral sám farář, mohlo by být pohoršeno.*“⁴¹²

Za rok 1946 přinesl časopis *Katolík* ještě cca 140 recenzí, za rok 1947 okolo 150 recenzí a za první dva měsíce roku 1948 okolo 30 recenzí.

⁴⁰⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, odpověď Rudolfo Víchovi, jednateři Svatojosefské jednoty katolických jinochů a mužů v Proseči u Skuteče z 27. září 1940.

⁴⁰⁶ Anon., Promítací přístroje pro diapásky „Zonoskop“. *Katolík* 9, 1946, č. 3 s. 8.

⁴⁰⁷ Anon., Úzký film. *Katolík* 10, 1947, č. 30, s. 8.

⁴⁰⁸ Anon., Ze Svatováclavské ligy. *Katolík* 9, 1946, č. 12, s. 8.

⁴⁰⁹ Národní archiv, f. Ministerstvo vnitra I. - dodatky, k. 355, složka Svatováclavská liga.

⁴¹⁰ Anon., Nové označení klasifikace filmů. *Katolík* 9, 1946, č. 31, s. 2.

⁴¹¹ Jak ostatně zněl požadavek již v encyklice *Vigilanti Cura*: „*Poněvadž však jde o scénická představení, která přicházejí ke všem třídám společnosti, k nevzdělaným totiž i vzdělaným, k lidu i předákům, nemůže se bezpochyby souditi všude stejně. Neboť jsou různosti podle rozličných krajín, okolností a způsobu života, proto není vhodno dávatí všem všude jediné roztrídění.*“ Viz Svátého Otce Pia XI. Encyklika o filmu (*Vigilanti Cura*). Brno 1936, s. 8.

⁴¹² Anon., Nové označení klasifikace filmů. *Katolík* 9, 1946, č. 31, s. 2.

Brzy po Únoru 1948 byla veškerá činnost Svatováclavské ligy zastavena. Dne 7. dubna 1949 byla v kancelářích Svatováclavské ligy provedena prohlídka, při které byly údajně nalezeny závadné předměty. Kromě „protistátního“ časopisu Amerikán vydávaného českými sdruženími v USA, měla být objevena také letecká bomba zbavená sice zápalníků, ale obsahující stále trinitrotoluenovou nálož.⁴¹³ Svatováclavská liga pak byla definitivně rozpuštěna počátkem roku 1951.⁴¹⁴

Pokud bychom se vrátili ještě stručně k počtům katolíky zhlédnutých a zhodnocených filmů, zjistíme, že se jim dařilo postihnout vsutku významnou část tehdejší distribuce. Za rok 1944 bylo na našem území distribuováno 216 filmů a Filmové sdružení čsl. zahájilo svou činnost seznamem 66 snímků vhodných pro katolíky. Za rok 1935 se již podařilo zpracovat na 230 filmů z celkového počtu 336. Za roky 1936 a 1937 se počty katolíky zhodnocených filmů blíží počtu 300, přičemž distribuováno bylo 318 titulů za rok 1936 a 318 titulů za rok 1938. Zřízení Protektorátu pak logicky znamenalo útlum jakýchkoliv neoficiálních alternativních aktivit, což se odrazilo rovněž na počtu 122 filmů objevujících se v materiálech katolické cenzury vůči 242 distribuovaným filmům. Po válce byla cenzurní aktivita opět rychle obnovena, o čemž svědčí 140 katolických zhodnocení vůči 150 distribuovaným filmům za rok 1946.⁴¹⁵ Tato čísla vypovídají vsutku o velkém nasazení katolických cenzorů. Jaká ale byla metodika hodnocení a jak kvalitní byly cenzurní nálezy katolických cenzorů?

5.4 Příklady a smysl cenzury

Filmové sdružení čsl. a po něm také Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci měli ve svém hodnocení filmů postupovat podle vlastních směrnic, dle metodiky převzaté od americké Legie slušnosti či belgického DOCIPu a v neposlední řadě podle instrukcí papežské encykliky *Vigilanti Cura*. Jaká však byla realita výsledných textů otištěných v Seznamech filmů vydávaných Filmovým sdružení čsl. anebo ve filmové hlídce časopisu Katolík?

Podívejme se na několik příkladů filmových kritik:

⁴¹³ Národní archiv, f. Státní úřad pro věci církevní, k. 93, inv. č. 115, Zajištění spolku Svatováclavská liga.

⁴¹⁴ Národní archiv, f. Ministerstvo vnitra I. - dodatky, k. 355, složka Svatováclavská liga.

⁴¹⁵ Informace o distribuovaných filmech přináší: KLIMEŠ, I., *Kinematografie a stát v Českých zemích 1895–1945*, s. 193–194 a 275. Anebo: HAVELKA, Jiří, *Československé filmové hospodářství 1945–1946*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947, s. 77.

Třída Ad:

Jízdní hlídka II. český film, A-B, Praha. 2750 m. Režii J.[sic!] Binovec. Vyzdvihuje občanské a vojenské ctnosti a přispěje k pěstování pocitu zodpovědnosti, obětavosti a pospolitosti v duchu prostého lidu. Děj vzat z bojů ruských legií. Obchodně velmi dobrý film. Kulturně výchovný – bez dávky.⁴¹⁶

Třída A:

Tři muži ve sněhu. III. Český. Metropolitan, Praha. 2700 m. Veselohra. Propaguje správné pojetí manželství. Film nenáročného obsahu a hodně omylů.⁴¹⁷

Třída B:

Irčin román. III. Česká veselohra. Meissner-film, Praha. 2240 m. Hlavní úlohu hrají R. Wanka, Th. Pištěk, Ant. Nedošínská. Film líčí život synovce generálního ředitele, který svou úlohu předává jinému a žije rozmařile. Ve filmu jest nesympatická scéna v hostinci, kde jest společnost a i dívka přestrojená za námořníka opilá, což nepůsobí nijak dobře. Sestřihem nelze jeho morální hodnotu zlepšiti a proto pro tyto některé scény zařazen na rozhraní třídy B a C.⁴¹⁸

Třída C:

Kvočna. Lucernafilm. Komédie společenského prostředí. Technicky sice dobře provedený, ale celým námětem závadný film. Přílehavější název by byl „Kuplířka“. Má to býti satyra na dnešní poměry, ale je to tragikomedie českého filmu. Lucernafilm se tímto dílem pěkně neuvedl. Pro nedospělé diváky zvlášť nebezpečný.⁴¹⁹

Nadlidé. III. ČSR. Film, líčící řádění nacistů na českém venkově v prvních letech okupace. Hrdinné úsilí pluk. Jánského a jiných českých lidí a odpor proti vetřelcům jest mařen morálně pokřiveným udavačem. Nemůžeme doporučiti film, v jehož středu je vzbuzování a udržování nenávisti. Cit spravedlnosti, pevnosti a opatrnosti chceme mít silný u naší mládeže, ale ne cit nenávisti. Nenávist znamená upadnout do začarovaného kruhu, ve kterém se ubili nejenom Němci, ale mnoho národů před nimi. K výchově mládeže pro hrdinnost a věrnost není nenávisti potřeba.⁴²⁰

⁴¹⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Seznam filmů 3, 1936, říjen.

⁴¹⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Seznam filmů 3, 1936, září.

⁴¹⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Seznam filmů 3, 1936 říjen.

⁴¹⁹ Anon., Film a radio (Hlídka katolické kinematografické a radiové centrály). *Katolík* 2, 1937, č. 19 (říjen), s. 145.

⁴²⁰ Anon., Film (pravidelná rubrika). *Katolík* 9, 1946, č. 29 (8. 12.).

Třída D:

*Já nejsem anděl. IV. Paramount, Praha. Americká veselohra s pověstnou ženou bez studu Mae Westovou. Obrazy veskrz závadné a dráždivé. Dialogy hrubé, oplzlé, což má být zábavou. Tendence velmi pochybná. Celý děj vulgární a hrubý, jež nemá jiného cíle než dráždit a vystavovat na odiv sexuální. Film tento byl loni censurou zakázán a nyní propuštěn. Bylo by třeba, aby veřejnost se proti této praxi naší filmové censury rázně ohradila.*⁴²¹

*Řeka čaruje. III. ČSR. Nehledě k námětu jedná se o filmovou komedii sestavenou podle dávno vyzkoušených receptů, v nichž se nepočítá s větší náročností průměrného návštěvníka biografu. Celková tendence falešná. Laciné a ošklivé pikanterie.*⁴²²

Prvním, co nás zřejmě zaujme, je relativní stručnost recenzí. Výsledné texty neobsahují zdaleka všechny prvky, které podle směrnic a podle dochovaných formulářů měl kritik zhodnotit. Markantní je například u filmu *Já nejsem anděl* s Mae Westovou v hlavní roli. Filmy s Mae Westovou byly pověstné svou sexuální dráždivostí a zahráváním si s amorálními tématy a Americká Legie slušnosti s Mae Westovou vedla v podstatě otevřenou válku. V případě snímku *Já nejsem anděl* tak tedy mohli čeští katoličtí filmoví kritici použít svůj kompletní argumentační arzenál a použít kritiku na tento film jako výkladní skříň své práce. Překvapí proto, že kritika je takto stručná a bez jasnějších argumentů.

Na druhé straně hodnotícího spektra pak stojí film *Jízdní hlídka* od režiséra Václava Binovce z roku 1936. Film byl zařazen do kategorie Ad, což znamená, že byl shledán jako morálně zcela nezávadný a byl doporučen též pro dětské diváky. V tomto případě je však recenze ještě stručnější a skoupější na argumenty. I zde překvapí, že katoličtí filmoví kritici nevyužili příležitost a prostor k hlubšímu výkladu správných tendencí kulturně výchovného filmu. Recenze však mohly být ještě stručnější, jak dokládá příklad recenze na film Vladimíra Slavínského *Tři muži ve sněhu*. Byla to zřejmě daň za to, že katoličtí cenzoři zvládli zpracovat tak velkou část z celkové domácí distribuce a nezbyly jim pak síly na hlubší analýzu. Kvantita zde vítězila nad kvalitou.

Otiskované recenze tedy měly zřejmě pouhý informativní charakter a měly sloužit pro základní orientaci diváků a provozovatelů kin. Možnosti zachytit nejrozličnější aspekty filmu, včetně délky polibků či záběrů na obnažená těla, které se prostřednictvím připravených dotazníků nabízely filmovým recenzentům, tak zůstaly nevyužity. Svou

⁴²¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Seznam filmů 3, 1936, červen.

⁴²² Anon., Film (pravidelná rubrika). *Katolík* 9, 1946, č. 3 (3. 2.).

stručností také nakonec výsledné recenze odpovídaly úrovni ostatních recenzí, které v té době vycházely v nekatolických periodikách.

Druhým a překvapivějším aspektem je ovšem ta skutečnost, že katoličtí recenzenti zůstávali často jen na povrchu problému. Etos encykliky *Vigilanti Cura* byl však takový, že není důležité, pokud se ve filmu objeví nějaká erotická scéna či jiný nevhodný záběr. Zásadní má být smysl, který takové zobrazení má a především pak ta skutečnost, zda film nepřivádí člověka na scestí tím, že mu předkládá k následování zhoubné životní příklady. V recenzích se sice objevují termíny „falešná tendence“, což má zřejmě odkazovat k encyklice *Vigilanti Cura*. Ve formulářích, ale také ve výsledných recenzích jde nejvíce o záběry na „nahotiny“, „dekoltáže“, „flirt“ a „vášnivé polibky“.

Zdá se tedy, že katolíci více než svou roli filmových expertů, odborníků na specializovaná témata a mentorů, vzali za vlastní roli kustodů mravopoečnosti. Obsese, se kterou byla ve středu jejich pozornosti erotičnost a sexualita dokládá incident, do kterého se na jaře roku 1933 zapletl sám arcibiskup Karel Kašpar.

Jednalo se o spor s Masarykovým lidovýchovným ústavem. Ten distribuoval do škol řadu kulturně výchovných snímků, mezi kterými bylo několik cestovatelských dokumentárních filmů, obsahujících ovšem záběry na obnažené africké domorodkyně. Část katolíků na to hystericky zareagovala a Josef Daněk uveřejnil v Pražském večerníku článek nazvaný *Vše pro dítě – Masarykův lidovýchovný ústav propaguje pornografické a bolševické filmy*. Lidové listy následně otiskly vyjádření arcibiskupa Kašpara, který celou aféru zarámoval do širších antikolických tendencí, které měl ve společnosti a především mezi mládeží cíleně Masarykův lidovýchovný ústav šířit.⁴²³ Josef Daněk a Karel Kašpar byli zažalováni pro urážku na cti. K soudnímu přelíčení však nakonec nedošlo – Karel Kašpar se omluvil s tím, že mu šlo jen o dobro mládeže a že neměl na mysli činnost Masarykova lidovýchovného ústavu jako takového, musel se pouze ohradit proti některým konkrétním snímkům.⁴²⁴ Kašparovo vystoupení na obranu „maličkých“ získalo silnou podporu z řad katolických institucí, spolků i běžných věřících, v jejichž dopisech vyjadřujících podporu zaujal arcibiskup roli dobrého pastýře, který se odvážně zastal svého stáda. Tento incident je signifikantní pro vnímání role katolíků coby kustodů mravopoečnosti a ilustruje onu obsedantní potřebu pátrat po všech náznacích erotiky a sexuality.

Encyklika *Vigilanti Cura* pochází z roku 1936. Reagovala tedy na existující praxi, a to nejen americké Legie slušnosti. Je tedy možné, že svým důrazem na smysl

⁴²³ Kromě cestopisných snímků obsahujících „nahotiny“ měly vadit také naučné snímky s tématem husitství, Bílé hory a také snímky propagující pohřeb žehem.

⁴²⁴ Národní archiv, f. Archiv pražského arcibiskupství – Ordinariát, k. 41, no. 172/1933. O této aféře se zmiňuje také Jaroslav Šebek, viz ŠEBEK, J., *Za Boha, národ, pořádek*, s. 188.

zobrazovaného míří právě proti takovéto eroticko-moralistní obsesi,⁴²⁵ kvůli které pak mohly kustodům mravopočestnosti samozřejmě uniknout závažnější a hlubší problémy.

Na tuto situaci reagoval svým článkem *Zlo a dobro ve filmu* z roku 1939 také Ludvík Šafránek.⁴²⁶ Podle něj bylo nutné, zobrazovat ve filmech zlo, a to věrohodně, aby bylo možné zachytit také věrohodně vítězství dobra. Narážel přitom na nepochopení některých katolíků, kteří pranýřovali také dobré filmy, jen proto, že zobrazovali například scény z noční tančírny. „*Neuvědomili si, že bylo nutno ukázati rozdíl života rodiny věřící, která byla večer doma a věnovala se svému dítěti a rodiny nevěřící, toužící po požitcích a toulající se po nočních místnostech a své dítě nechala jen na opatrování nedbalým služebným.*“⁴²⁷ Zásadní byl podle Šafránka (v souladu s *Vigilanti Cura*) smysl zobrazovaného - „*je-li hřích líčen jako samozřejmost, jako něco dovoleného, co se smí a může, pak jest to závada. Jsou-li zločinci a lidé špatní líčeni jako hrdinové, pak je to způsob odsouzení hodný. (...) Mnozí katolíci posuzují závadnost filmu jen pokud se týče mravopočestnosti a nepřihlížejí k jiným problémům, které filmový děj předvádí.*“⁴²⁸

Navzdory tomuto článku je však obtížné nalézt filmovou recenzi z pera katolického kritika, která by nezůstávala na povrchu a namísto vnějších znaků narušené mravopočestnosti by se více zaměřila na skutečný smysl toho, co daný film divákovi může předat. Řada autorů recenzí zůstávalo někde na půli cesty, když se spokojili s floskulí, že film je prodehnut „*falešnou tendencí*“. Bez toho, aby však hlouběji rozvedli, v čem tkví falešné či klamné vzorce chování, které by měly být pomocí filmového média indoktrinovány publiku. Jednou z mála výjimek je ovšem recenze na film *Nadlidé* od Václava Wassermana. Snímek pochází z roku 1946 a vypráví o teroru, kterého se dopouštěli nacisté na českém civilním obyvatelstvu po zřízení Protektorátu. Autor recenze otištěné v časopisu *Katolík* však film odsoudil – zařadil ho do kategorie C, tedy film s velkými výhradami, s uměleckou úrovní III, tedy nevalnou. Učinil tak z toho důvodu, že film *Nadlidé* byl podle něj postaven na nenávisti a nenávist, jak známo, plodí opět zase jen nenávist. Ojediněle zde tedy jasně a adresně pojmenoval ony hlubší motivy – tendence, které by mohly negativně ovlivnit publikum, aniž by sklouzával k obecným floskulím anebo k pouhému komentování nepodstatných scén urážejících mravopočestnost úzkostlivější části publika.

Druhý zajímavý příklad pochází rovněž z poválečného období. Časopis *Katolík* z 16. listopadu 1947 přinesl na své titulní stránce delší zamyšlení nad filmem *Pastorální symfonie* od režiséra Jeana Delannoye.⁴²⁹ Filmová adaptace románu Andre Gidea se zabývá

⁴²⁵ Viz na počátku 5. kapitoly zmíněný citát z knihy Stefana Zweiga *Svět včerejška*.

⁴²⁶ ŠAFRÁNEK, Ludvík, *Zlo a dobro ve filmu*. *Katolík* 4 (1939), č. 5 (1. 3.), s. 37–38.

⁴²⁷ ŠAFRÁNEK, L., *Zlo a dobro ve filmu*, *Katolík*, s. 38.

⁴²⁸ ŠAFRÁNEK, L., *Zlo a dobro ve filmu*, *Katolík*, s. 38.

⁴²⁹ Anon., *Pastorální symfonie*. *Katolík* 10, 1947, č. 46 (16. 11.), s. 1–2.

vztahem pastora k nevidomé dívce, o kterou se zprvu stará, ke které však po čase začne pociťovat sexuální touhu. Film pak končí dívčinou sebevraždou. Problematickým však nebyl shledán motiv sebevraždy ani nelichotivé zpodobnění kněze (byť protestantského), ale nedostatečné zpracování motivu zla přítomného v každém člověku. Román končí tím, že pastor nahlédne zlo, které způsobil, kdežto film končí scénou, při které se pastor „*vrhá jako nevědomý dravec na tělo dívky*“.⁴³⁰ Problematickým tak nebyla sexuální touha pastora, ženatého staršího muže, k mladé dívce, ale to, že film nezobrazil jeho špatné svědomí, jeho nahlédnutí vlastní chyby a jeho obrácení se o pomoc ke Kristu. Článek tedy končí shrnutím: „*Dnešní době je třeba, aby nám byl ukázán duchovní boj lidí, kteří ač zůstávají ve všem jak ostatní, vítězí nad zlem s pomocí Boží*“.⁴³¹ Snímek byl zařazen do kategorie C – Nedoporučuje se.

Pokud bychom se zaměřili na hlubší analýzu pozitivně hodnocených filmů, nenajdeme téměř žádný případ ani v poválečném období. Časopis Katolík přinesl na svých stránkách během roku 1947 dva rozsáhlejší texty, které se věnovali kvalitním a z katolického hlediska doporučeníhodným filmům. Tím prvním byl film *Píseň o Bernadettě* z roku 1943 natočený podle románu Franze Werfla. V časopisu Katolík byla otištěna převzatá zpráva z Osservatore Romano, která film veskrze chválila, do širší analýzy následováníhodných vzorů chování a pozitivních tendencí se však nepouštěla. Celá zpráva byla zakončena shrnutím: „*Píseň o Bernadettě nalezla v tomto filmu jemné citlivé zpodobnění, jež se rozvíjí v nejpovznešenějším klimatě. Je to opravdu umělecké dílo, které ospravedlňuje existenci filmu. Byla by stačila nejlehčí upřílišenost, aby celé to dějství se dostalo do úplně falešného světla, aby se stalo banálním nebo nestravitelným. Takto však všechno se rozvíjí od scény ke scéně – takřka dvě hodiny film trvá – způsobem jenž je jak vznešený tak současně prosycený dojemnou pokorou, majestátní a rozechvívající, lidský a božský*“.⁴³²

Druhým pozitivně hodnoceným titulem byl britský film *Šťvanec* z roku 1947, který na pozadí bojů Irské republikánské armády zobrazil hlubší příběh - „*drama lidských srdcí*“.⁴³³ Přesto se však autor zprávy o filmech uváděných na festivalu v Mariánských Lázních omezil na chválu řemeslné a umělecké stránky filmu: „*Film mohutného dramatického spádu soustředěný dějem na několik hodin – pro námět, skvělou režii a prvotřídní hru nám již známého Jamese Masona nutno označiti za nejlepší na letošním festivalu v M(ariánských) L(ázních)*“.⁴³⁴

⁴³⁰ Anon., Pastorální symfonie, s. 1.

⁴³¹ Anon., Pastorální symfonie. Katolík 10, 1947, č. 46 (16. 11.), s. 2.

⁴³² Anon., Píseň o Bernadettě. Katolík 10, 1947, č. 7 (16. 2.), s. 1.

⁴³³ Anon., II. filmový festival v Mariánských Lázních. Katolík 10, 1947, č. 35 (21. 8.), s. 2.

⁴³⁴ Anon., II. filmový festival v Mariánských Lázních. Katolík 10, 1947, č. 35 (21. 8.), s. 2.

Při studiu filmových hodnocení zaujme také zjevný nepoměr mezi jednotlivými kategoriemi. Ač by se podle některých textů, které mobilizovali katolíky k práci na záchraně světa před amorálností linoucí se z kinosálů, mohlo zdát, že většina filmů bude shledána jako velmi problematická anebo dokonce pro katolíky zakázaná, opak je pravdou. Kupříkladu za rok 1936 bylo zařazeno do kategorie C pouze 20 snímků a do kategorie D dokonce jen 10 snímků. Mezi nimi se objevil jediný domácí film, a to *Hřích mládí* od režiséra Aleše Podhorského.⁴³⁵ Domácích snímků zařazených do kategorie D nebylo mnoho ani v následujících letech. V roce 1938 se jednalo o tři snímky – *Její pastorkyně*, *Včera neděle byla* a *Stříbrná oblaka*. V poválečném období pak do kategorie D spadly filmy *Řeka čaruje*, *Nikola Šuhaj*, *Jan Roháč z Dubé* a *Až se vrátíš*. Situace v kinematografii tedy očividně nebyla zas tak katastrofální.

Jak již bylo vícekrát řečeno – cílem cenzury nebylo jen varovat před filmy špatnými, ale také upozorňovat na filmy dobré. To se dělo relativně často také mimo oficiální cenzurní rubriky. Zejména v archivním fondu brněnského biskupství (ale není důvod se domnívat, že se stejná praxe neděla také u jiných církevních autorit) se nachází množství dopisů, ve kterých distributoři filmů žádají biskupa o doporučení projekce. To se mělo udát buď na stránkách oficiálních katolických listů anebo formou dobrozdání, které se pak mohlo předkládat při nabízení filmu katolickým kinům.⁴³⁶ Zmínit zde můžeme oblíbené a často se v katolických periodikách objevující tituly jako *Zázračná noc (Lourdský zázrak)* či *Pod Tvou ochranu*. O biskupské doporučení však usiloval také snímek zachycující události jubilejního svatého roku 1933 *Velké mystérie Vatikánu*, anebo hollywoodský velkofilm Cecila B. deMilla *Ve znamení kříže*.⁴³⁷

5.5 Katolíci v roli expertů a poradců

Další úlohou katolíků působících v oblasti kinematografie měla být role expertů na katolické prostředí a biblická témata a rovněž poradců, kteří mohou filmovým výrobcům pomoci s úpravou filmů tak, aby nemusely být v budoucnu katolickými cenzory zamítnuty. V podstatě se tedy jednalo o stejný princip, na jakém fungoval americký Haysův *Produkční kodex*. Motivací filmových výrobců konzultovat s katolíky své filmové náměty a scénáře tak mohla být obava z odmítavých recenzí otištěných v katolických periodikách, ale také ochota využít (zdarma) nabízenou pomoc expertů na církevní prostředí.⁴³⁸ Otázkou zůstává, nakolik se katolíkům v této praxi předběžné cenzury, jak o ní byla řeč v předcházejí

⁴³⁵ Seznam filmů 3, 1936, březen.

⁴³⁶ Např. Posudek kardinála Kašpara na film J. Duviviera *Golgotha*, viz příloha 3.

⁴³⁷ Diecézní archiv Biskupství brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno, inv. č. 14499, ev. j. 3146.

kapitole, dařilo opravdu christianizovat samotné filmaře a zajistit, aby natáčely „katolické filmy“ z vlastního morálního přesvědčení.

V archivních pramenech se ovšem podařilo dohledat pouze několik málo dokladů těchto aktivit.⁴³⁹ Pozice Filmového sdružení čsl. a Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci tedy nebyla zřejmě natolik silná, aby reálně dokázali většinu filmařů ovlivňovat, respektive aby donutila většinu filmařů konzultovat svá díla již během natáčení či před uvedením do kin.

Jeden náznak zasahování katolické organizace do natáčení filmů se odehrál na jaře roku 1936. Filmového sdružení čsl. ve svých Kinematografických zprávách⁴⁴⁰ informovalo o záměru dvou filmových společností natočit film pod názvem *Ave Maria* - „*jelikož se jedná o název, jež obsahuje první slova Pozdravení andělského, tudíž eminentně katolický charakter, jest nutno, aby s tímto názvem projevilý souhlas církevní úřady.*“ První firmou měl být Eposfilm, který od natáčení nakonec ustoupil. Druhou pak firma Reiter, která se zavázala, že Filmovému sdružení čsl. předloží scénář k připomínkování a případnému schválení.⁴⁴¹ Připomínky, pokud nějaké vůbec vznikly, se nedochovaly. Film byl nakonec uváděn v kinech pod změněným názvem jako *Děti veliké lásky*.

S firmou Reiter byli katoličtí filmoví poradci v kontaktu také v následujícím roku. Záležitost již ovšem neřešilo Filmové sdružení čsl., ale Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci. Ten tedy 26. dubna 1937 psal firmě Reiter své požadavky na změny ve filmu Ladislava Broma *Harmonika*. Ve filmu měly vadit scény, ve kterých „*v baru vystupují polonahé tanečnice takovým způsobem, že tyto scény po stránce morální diskvalifikují celý film.*“ Poradní sbor pro věci filmu žádal, aby Jan Reiter „*dobrotivě tyto scény z filmu odstraní,*“ s tím, že film „*nebude nikterak poškozen (...), neboť tyto scény nikterak s dějem nesouvisí.*“⁴⁴² Jan Reiter na žádost odpověděl již 14. května s tím, že „*scény, kde tanečnice tančí způsobem nemorálním, jsou celé vystřižené.*“ Zároveň Poradní sbor pro

⁴³⁸ Vyskytnout se mohly rovněž případy, kdy nabídka porady ze strany katolíků sloužila jako originální vyjádření protestu vůči některým filmařům. Takto lze číst zprávu otištěnou 30. srpna ve Filmových novinách: „*Katoličtí mniši a jeptišky napsali J. A. Rankovi dopis, ve kterém důtklivě žádají, aby při předvádění filmu „Černý Narcis“ upozornil na to, že historie jeptišek, někde v Indii, jak ji podává film, je výjimečná a neobvyklá. Bylo by prý hrozné, kdyby si křesťané mohli myslet, že život jeptišek zpodobněný ve filmu, je něčím zcela obvyklým. Pisatelé žádosti zvou pana Ranka na návštěvu do kláštera, protože mají porozumění pro páně Rankovo přání vyrábět filmy vymikající (sic!) se šabloně a slibují mu, že mu napříště poradí, jak zacházet s náboženskými tematy.*“ Viz Anon., J. A. Rank pozván do kláštera. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 35, s. 5.

⁴³⁹ Okolnosti přejmenování snímku *Dobrá tramp* Bernášek z původního názvu *Sedmého dne* Bůh odpočíval se nepodařily dohledat. Není tedy jasné, zda svou roli sehrála římskokatolická církev anebo šlo pouze o obchodní rozhodnutí výrobců filmu.

⁴⁴⁰ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Kinematografické zprávy, 3 (1936), květen.

⁴⁴¹ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 101, Kinematografické zprávy, 3 (1936), květen.

věci filmu ujistil, že „v příštích našich filmech již podobné scény se opakovati nebudou, jelikož v tomto filmu jsme chtěli předvésti originální kubánské tance, avšak přesvědčili jsme se, že ve filmu věc tato vypadá jinak, než ve skutečnosti.“⁴⁴³

Na podzim roku 1937 přicházely do kanceláře Katolické akce dopisy upozorňující na natáčení filmu *Cestou křížovou*.⁴⁴⁴ Jednalo se o film inspirovaný stejnojmenným románem Jindřicha Šimona Baara, jehož hlavním hrdinou byl katolický kněz. Zpracování literární předlohy vzešlé z katolického prostředí vyvolalo jisté obavy, aby nedošlo k znevážení katolíků a institutu kněžství. Aby se tyto obavy nenaplnily, měla Katolická akce, respektive její Poradní sbor pro věci filmu, vstoupit jako určitý garant do natáčení a postarat se o důstojný výsledek.

Členové Poradního sboru pro věci filmu do natáčení skutečně vstoupili a vypracovali k filmu posudek.⁴⁴⁵ Požadavky na změny směřovaly většinou na drobné dobové nepřesnosti, jakými bylo zavedení elektřiny na velkostatku před první světovou válkou či použití aktovky pro studentovy knihy namísto tehdy běžného prostého převázání knih řemínky. Jako experti na katolické prostředí se autoři posudku projeví v podstatě pouze v jednom bodu – socha svatého Antonína Paduánského ve scéně odehrávající na mostě měla být nahrazena sochou pro mosty typičtějšího světce, totiž svatého Jana Nepomuckého. Z obecnějších požadavků pak měly být umenšeny scény zobrazující opilé vesničany, jelikož „většina českých filmů jest těmito scénami příliš obohacena.“⁴⁴⁶ Nejdůraznější požadavek pak směřoval k závěrečnému dojmu, který z filmu divák má mít. Na pozadí celého filmu probíhá konflikt mezi farářem a ředitelem panství o sociální postavení dělníků. Autoři posudku žádali, aby film končil jasně tak, aby ředitel velkostatku musel upravit postavení dělníků podle farářových požadavků.

Katolické připomínky byly brány vážně a film byl podle nich upraven. Členové Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci zmínili pozitivní spolupráci se štábem filmu *Cestou křížovou* ve svém dopise adresovaném redakci Lidových listů: „Při zpracování tohoto filmu, při jeho natáčení a ve všem ostatním nám výrobce i režisér vyšli

⁴⁴² Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci Janu Reiterovi z 26. 4. 1937.

⁴⁴³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Jana Reitera Poradnímu sboru pro věci filmu při Katolické akci z 14. 5. 1937.

⁴⁴⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Františka Machače Poradnímu sboru pro věci filmu při Katolické akci z 18. 9. 1937.

⁴⁴⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek k filmu *Cestou křížovou*.

⁴⁴⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek k filmu *Cestou křížovou*.

*vždy ochotně ve všem vstříc.*⁴⁴⁷ Film byl následnou katolickou cenzurou zařazen do kategorie A s uměleckou hodnotou II.⁴⁴⁸

Kolem filmu se však odehrála ještě drobná rozepře s redakcí Lidových listů. V nich byla totiž otištěna recenze, která k filmu měla další drobné připomínky: „*Ve faráři Jiřím vytvořil p. Štěápněk postavu energických rysů, zabarvuje ji však někdy dost ponuře, ano i pesimisticky, také některé ty allury jsou jaksi velkopanské na sluhu Božího.*“ Anebo: „*Stretta jejich milostného dua měla by býti ještě trochu sestřižnuta.*“ Celá recenze pak končí: „*Novinka, kterou uvedl Monopolfilm Brno, byla při úterním zkouškovém předvedení sledována velmi četným obecnstvem a s intenzivním zájmem. Ovšem, značný sestřih některých dalších scén by filmu jen prospěl.*“⁴⁴⁹

Na tyto výtky reagovali členové Poradního sboru pro věci filmu výše zmíněným dopisem. V něm se kromě toho, že ocenili spolupráci s tvůrci filmu *Cestou křížovou*, ohradili vůči filmovým redaktorům Lidových listů, kteří prý mnohdy nerespektovali oficiální rezultáty Katolické akce a otiskovali své vlastní filmové kritiky. Tím však vznikaly různé zmatky – například když Katolická akce oslovovala výrobce filmů s požadavky na vystřižení některých scén, ale výrobce se zaštiťoval pochvalnou recenzí otištěnou v Lidových listech. Nekoordinovanost postupu na katolické straně pak také mohla ohrozit spolupráci katolíků s filmovými výrobci, kteří ochotně upravili film podle připomínek oficiální katolické filmové centrály, aby museli následně stejně čelit připomínkám redaktorů významného katolického periodika.

Zástupci Katolické akce se následně snažili vysvětlit, že film *Cestou křížovou* v té podobě, v jaké šel nakonec do kin, nebyl zajisté film stoprocentně katolický. Katolické akci však šlo o to, aby vznikl film, který bude propagovat katolické ideály nevtíravě a nenápadně a mohl tedy působit rovněž mimo katolické prostředí.⁴⁵⁰

V září roku 1938 zprostředkoval Ludvík Šafránek Poradnímu sboru pro věci filmu při Katolické akci předání scénáře k filmu *V pokušení*.⁴⁵¹ Scénář filmu přišel do rukou katolických poradců pod svým pracovním názvem *Veliké pokušení*.⁴⁵² Ke snímku se měli katolíci vyjádřit z toho důvodu, že hlavní postavou byl katolický kněz, který se nezištně staral o snoubenku a nemanželské dítě svého bratra, který, aniž by o těhotenství své snoubenky věděl, odcestoval za prací do jižní Ameriky.⁴⁵³

⁴⁴⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, koncept dopisu Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci redakci Lidových listů.

⁴⁴⁸ Film (hlídka katolické kinematografické centrály), Katolík 3, 1938, č. 6 (15. 3.), s. 45.

⁴⁴⁹ Výstřižek z Lidových listů je součástí archivního fondu Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122.

⁴⁵⁰ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, koncept dopisu Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci redakci Lidových listů.

Členové Poradního sboru pro věci filmu během několika málo dní vypracovali posudek, který se skládal z konkrétních bodově psaných připomínek k jednotlivým momentům scénáře a z celkového shrnujícího textu.⁴⁵⁴ V jednotlivých bodových připomínkách se zaměřili především na reálie z kněžské každodennosti (např. to, že hudební zkoušky s harmoniem neprobíhají v prostorách kostela ale na faře, že dříví na topení štípe kostelník, anebo že žáci při odchodu z fary zdraví „s Pánem Bohem“) a na vhodné a věrohodné chování kněze. V posudku tak můžeme číst věty: *„Pavel vezme Evu lehce pod paží nevhodné. Není třeba, aby ji odváděl takto – dialog a odchod stačí. (...) Dlouhá dýmka u mladého kněze? To snad né. (...) Pavel pohladí Evinu ruku - raději vynechati. (...) Pavel: Také jsem kdysi snil o ženě. - tento dialog je nesprávný a nemýstný (sic!). Doporučujeme celý vynechati. (...) Pavel položí Evě ruku kolem pasu a vede jí dovnitř. - to je scéna nevhodná, pokud se týče oné ruky kolem pasu. Tak se nikdy kněz nechová.“*⁴⁵⁵

Celkový posudek pak konstatoval, že film sám o sobě *„nejeví vážnějších závad morálního rázu,“* problematickými se však zdály ústřední postavy učitelky Evy a faráře Pavla. Postava učitelky Evy měla totiž být ve scénáři vylicena jako *„bezpátevní loutka svých vášní, (...) bez hlubšího založení a možno říci i bez dívčího studu.“* Kromě její vstřícnosti k otci svého nemanželského dítěte (*„sdílí s ním spolčený pokoj v hotelu a zcela se mu oddává“*) jí byl vytýkán také následný flirt se synem hostinského. S ním si totiž domluvila *„dostaveníčko, kde svým jednáním přímo láká k hříchu. Nebýti příchozího*

⁴⁵¹ Pro pochopení dalšího textu je třeba znát stručný obsah filmu režiséra Miroslava Cikána z roku 1938. Citujeme zde tedy obsah vytvořený Národním filmovým archivem: *„Inženýr Jan Svoboda našel konečně práci u továrníka Kolára. Je na rok vyslán do Ameriky a doma nechává svoji snoubenku Evu. Po jeho odjezdu Eva zjistí, že čeká dítě. Přijde o práci a ocitne se tak ve finanční tísní. Janův bratr, farář Pavel, se Evy i s dítětem ujme a vezme ji k sobě na venkov. Jan je vystaven těžké zkoušce. Kolárova dcera Mary se do něho zamilovala a zadržuje Eviny dopisy v domnění, že Jan na Evu zapomene. Evě se dvoří syn hostinského Vilém. Pavel se rozhodne Janovi napsat. Z jeho dopisu se teprve nyní Jan dozvídá, že je otcem, a rozhodne se pro okamžitý návrat domů. Mary si uvědomí, co svým jednáním způsobila, a prosí Jana o odpuštění. Zatím Vilém, který u Evy nepochodil ani násilím, roznese po vsi pomluvu, že otcem jejího dítěte je farář Pavel. Vesničané žádají její odchod. Eva se ze zoufalství pokusí o sebevraždu a Pavel ji naštěstí zachrání. Její trápení však ukončí až Janův náhlý příjezd. Jejich sňatku už nic nebrání. Oba jsou šťastni, že v životní zkoušce obstáli.“* <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395820/v-pokuseni>> [citováno 12. 1. 2019].

⁴⁵² Film byl natočen na motivy stejnojmenného románu spisovatelky Marie Křížové.

⁴⁵³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis Ludvíka Šafránka Poradnímu sboru pro věci filmu při Katolické akci z 2. 9. 1938.

⁴⁵⁴ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu La Tricolore z 8. 9. 1938.

⁴⁵⁵ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu La Tricolore z 8. 9. 1938.

*Pavla, podlehla by nanovo. V ohledu mravním jest tedy úžasně ubohá. Její láska nikde nejeví ideálního vzletu, zato dýchá živočišností.*⁴⁵⁶ Vyobrazení učitelky Evy v autorech posudku vzbudilo otázku, zda „*býti moderním znamená býti beze studu?*“⁴⁵⁷

Na postavě faráře Pavla vadily především drobnější nedostatky vycházející z neznalosti církevního prostředí. Nejvíce snad ta okolnost, že se měl již rok po svém vysvěcení stát farářem ve vlastní farnosti. Realita však byla taková, že každý absolvent semináře musel nastoupit nejprve na místo kaplana a teprve po několika letech služby se mohl stát samostatně působícím farářem. Jako nevhodné bylo shledáno rovněž Evino oslovování faráře Pavla křestním jménem. Zcela vypuštěna pak měla být jistá zlidšťující scéna, při které se farář Pavel vyznával ze svého dřívějšího, byť nyní již překonaného, vztahu k jisté ženě.

Jako navýsost nepravděpodobný by ovšem označen samotný základ filmu, totiž to, že by si mladý farář vzal na svou faru jako hospodyně mladou ženu, navíc s dítětem. Církevní regule a obava z reakcí okolí by tomu totiž dojistě zabránily. Na závěr posudku bylo také upozorněno, že vztah faráře Pavla k učitelce Evě je sice „*korektní a motivován dobrotou srdce, jest přece příliš lidský a chybí mu náležitý odstup (decorum clericale!)*. *Kněz nesmí si dovoliti to, co jest u lajků snad samozřejmé a nezávadné.*“⁴⁵⁸

Výsledná podoba filmu do sebe zapracovala velkou část výtek – ve filmu chybí farářovy dotyky Eviny ruky a hlazení jejích vlasů, vypuštěna byla scéna ze semináře, podle které se dalo soudit, že uplynul maximálně rok od Pavlova vysvěcení po jeho uvedení do vlastní farnosti a odstraněno bylo rovněž Evino oslovování faráře Pavla křestním jménem.⁴⁵⁹ Také Eva nepůsobí ve filmu tolik jako „*bezpáteřní loutka svých vášní.*“ Změněn byl celý úvod filmu, ve kterém se Eva⁴⁶⁰ s Janem teprve neseznamuje, ale od začátku filmu působí jako dlouhodobá vážná známost, která přirozeně spěje k manželství. Tím tedy byl umenšen dojem živočišnosti, neboť k předmanželskému sexu nedošlo po krátké známosti, ale až po oficiálním zasnoubení. Postava Evy tak mohla být s dávkou jisté velkorysosti vzata na milost.

Tvůrci tedy film v rámci možností upravili podle požadavků Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci. Přesto se však jejich dílo nesetkalo s úplným nadšením. Recenze otisknutá dne 15. února 1939 v časopisu *Katolík* zařadila film do kategorie B

⁴⁵⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu La Tricolore z 8. 9. 1938.

⁴⁵⁷ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu La Tricolore z 8. 9. 1938.

⁴⁵⁸ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu La Tricolore z 8. 9. 1938.

⁴⁵⁹ Autoři posudku navrhovali použít oslovení „*velebný pane,*“ ve filmu se používá oslovení „*pane faráři.*“

⁴⁶⁰ Oproti scénáři se nejedná o učitelku ale o úřednici.

s uměleckou hodnotou II.⁴⁶¹ Tvůrci rovněž nemohli změnit samotnou základní dějovou linii příběhu, tedy to, že se svobodná dívka uchýlí k bratru svého snoubence – katolickému knězi, který se jí navzdory všem předsudkům a možným potížím ujme. Je tak jistou ironií, že tento veskrze křesťanský model chování, katoličtí autoři posudku označili za naprosto nereálný, protože „*prostá opatrnost by radila k opaku*“⁴⁶² a církevní úřady by také „*něco podobného na faře netrpěly*.“⁴⁶³

Funkce poradců a expertů na katolické prostředí zůstala katolíkům sdruženým v obnovené Katolické akci také v poválečném období. V květnu roku 1947 se dostal do kanceláře pražského arcibiskupa návrh na natočení filmu propagujícího mezi mládeží ministrantskou službu.⁴⁶⁴ Námět na film, který se měl jmenovat *Přijď mezi nás*, vzešel od činitelů kulturního odboru Československé strany lidové. Arcibiskupství však rozhodlo, že takovýto film může být realizován pouze pod obnoveným filmový odborem Katolické akce. Zde je však nutno zdůraznit, že se vše odehrávalo v květnu roku 1947, tedy již dva roky po znárodnění československé kinematografie. Možnost vyrábět filmy tedy v této době neměl ani kulturní odbor Československé strany lidové, ani filmový odbor Katolické akce, ale pouze a jedině zestátněný film, fungující v této době ještě v právně neukotvené efemérní podobě souhrnně nazývané Československá filmová společnost.

Filmový námět zaslala k posouzení ovšem také tato Československá filmová společnost, respektive Krátký film. Stalo se tak v únoru 1948 a šlo o připravovaný film režiséra Huga Hušky nazvaný *Pražské Jezulátko*.⁴⁶⁵ K filmu se vyjádřilo samo arcibiskupství – námět byl shledán jako z katolického hlediska bezvadný a bylo mu uděleno nihil obstat. Přesto však film, pravděpodobně vzhledem k únorovým událostem roku 1948, nebyl realizován.

Všechny uvedené příklady zaznamenávají a dokládají roli katolíků coby poradců a expertů na katolické prostředí a katolická témata. Potvrdilo se tedy, že pozice Filmového sdružení čsl. ani Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci tedy nebyla natolik silná, aby donutila výrobce filmů paušálně předkládat své snímky k posouzení. Dělo se tak, pouze v případech (a to zřejmě zdaleka ne ve všech), kdy se jednalo o filmové zpracování

⁴⁶¹ „V pokušení – český, *La Tricolore*. Obraz života mladého inženýra a jeho snoubenky, a utrpení venkovského kněze, který ze soucitu k opuštěné snoubence svého bratra je pomlouván vesničany. (B, II).“ Viz *Katolík* 4, 1939, č. 4 (15. 2.), s. 29.

⁴⁶² Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu *La Tricolore* z 8. 9. 1938.

⁴⁶³ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, posudek Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci pro firmu *La Tricolore* z 8. 9. 1938.

⁴⁶⁴ Národní archiv, f. Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 5578.

⁴⁶⁵ Národní archiv, f. Archiv pražského arcibiskupství, č. j. 2376.

katolických motivů, či adaptaci literárního díla pocházejícího z kanonu katolické literatury a(nebo) pokud film komerčně mířil na katolické publikum.

Kromě těchto příkladů se podařilo nalézt ještě jeden způsob, kterak katolíci plnili roli expertů. V dochovaném konceptu výroční zprávy pro OCIC za rok 1938 se píše, že členové Poradního sboru pro věci filmu při Katolické akci mluví o aktuálních dobrých a doporučeníhodných filmech každou středu v podvečer v rozhlase.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, koncept výroční zprávy pro OCIC za rok 1938.

6 Katolická kina

Třetí pilíř, na kterém katolické kinematografické aktivity stály, byl tvořen vlastní alternativní distribuční sítí a vlastními kinosály. Zdaleka největší zastoupení měla mezi katolickými kiny kina provozovaná tělocvičnými jednotami československého Orla.⁴⁶⁷ V roce 1933 provozovali Orlové čtyři stálá a tři putovní kina v Čechách a šedesát stálých a osmnáct putovních kin na Moravě.⁴⁶⁸ Během období Protektorátu byl Orel zakázán a jeho kina byla převedena na jiné katolické organizace, různé soukromé osoby anebo nejčastěji na místní obecní výbory. Když byl v poválečném období Orel opět obnoven, jeho kina byla zestátněna. V rámci zestátnovacího procesu se však jednalo s orelskými jednotami. Po skončení Protektorátu tedy došlo alespoň formálně k opětovnému obnovení orelských kin, aby však záhy na to byla tato kina začleněna pod Státní správu kin Československé filmové společnosti. Toto obnovení orelských kin se týkalo čtyř českých a sedmdesáti pěti moravských kinosálů.⁴⁶⁹ Životnost orelských kin navíc nemusela být dlouhá, kina pravděpodobně poměrně živelně vznikala a zase zanikala. Stabilní kontinuální provoz mezi 30. lety a rokem 1948 lze předpokládat zhruba pouze v polovině míst (dvě v Čechách a třicet osm na Moravě).

Kromě orlů pak v menší míře provozovala svá kina katolická charita či jiné katolické spolky typu místní Sdružení katolické mládeže v Petrovicích, Katolická jednota Svoboda v České Třebové, Družstvo českých katolických zemědělců v Jedovnici či konvent Alžbětinek v Praze. V této kapitole se však detailněji zaměříme pouze na orelská kina. Těch bylo totiž nejvíce a dochovaly se k nim, byť ojediněle, také archivní prameny.

Dějiny Orla⁴⁷⁰ sahají do přelomu 19. a 20. století, kdy se kolem jednotlivých katolických spolků začala podle zahraničních vzorů organizovat různá tělocvičná uskupení.

⁴⁶⁷ Viz příloha 1.

⁴⁶⁸ HAVELKA, Jiří, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*. Praha: Čefis 1933.

⁴⁶⁹ Národní filmový archiv, f. Československá filmová společnost II. (nezpracovaný), lokační označení kartonu R6/AII/2P/8K, seznamy znárodněných orelských kin 1948. Národní archiv, f. Československý Orel, inv. č. 91, k. 12, Organizační záležitosti orelských kin 1946–1947.

⁴⁷⁰ K základní orientaci o dějinách Orla podávají informace zejména: WAIC, Marek, Orel. In: WAIC, Marek, BERANOVÁ, Jitka (eds.), *Kulturně výchovná a vzdělávací činnost českých tělovýchovných organizací*. Praha: Národní muzeum 1998, s. 35–54. ŠTUMBAUER, Jan, WAIC, Marek, KÖSSL, Jiří, *Vybrané kapitoly z dějin tělesné kultury*. Praha: Karolinum, 2008, s. 127–128. KAFKA, Josef, Československý Orel a jeho likvidace po únoru 1948. In: MIKULICOVÁ, Mlada a KUBÍN, Petr (eds.), *Sborník Katolické teologické fakulty* 5. Praha: Karolinum, 2003, s. 201–305. DAVID, Hynek, *Dějiny Orla*. Praha: Zemská Rada Orla čs. 1923. FILIP, J., *Orelská myšlenka*. Praha: Zemská Rada Orla čs. 1923.

Jejich členové sami sebe nazývali nejprve katoličtí Sokolové a až později se po vzoru slovinských tělocvičných organizací ujalo označení Orlové. Roku 1909 pak došlo ke sjednocení a všeobecnému pojmenování katolických tělocvičných organizací jako Orelských jednot a tento rok se rovněž považuje za oficiální počátek Orla zhruba v té podobě, v jaké ho známe dodnes.

Po první světové válce byl Orel obnoven v prostředí nové československé republiky. Roku 1919 byly schváleny nové stanovy. Podle nich byly základní organizační jednotkou samostatné tělocvičné jednoty zřizované na úrovni obcí. Ty se sdružovaly v jednotlivé župy. V Čechách existovaly čtyři župy: středočeská Pospíšilova, jihočeská Jirsíkova, východočeská Brynychova a západočeská Kozinova. Na Moravě a ve Slezsku, kde byl Orel výrazně silnější, existovalo celkem 14 žup. Byly mezi nimi například Sušilova a Sedláková župa pro oblast Brněnska, Krekova župa pro Boskovicko, Šrámkova župa pro Hanou, Urbanova župa pro Kroměřížsko či župa Kosmáková pro oblast západní Moravy.⁴⁷¹ Nad župami stály zemské rady a nad nimi jako celostátní centrum existovalo ještě orelské ústředí v Brně.

Roku 1930 došlo (po určitých protestech a snahách o osamostatnění z české strany) ke zrušení zemských rad, čímž se posílily kompetence jednotlivých žup a také brněnského ústředí. Roku 1935 se pak zcela odtrhla a osamostatnila slovenská větev Orla.

Za druhé republiky se ozývaly hlasy po sloučení tělocvičných jednot, tedy Orla, Dělnických tělocvičných jednot a také katolického Junáka, pod Sokola. Ke sloučení nakonec nedošlo, a tak na začátku Protektorátu stále existoval Orel jako samostatný spolek. To však nemělo dlouhého trvání. V říjnu roku 1940 byl rozpuštěn Junák, v dubnu 1941 Sokol, v listopadu 1941 moravská část a v září 1942 rovněž česká část Orla. Významná část Orlů, stejně jako členů ostatních tělovýchovných spolků, se aktivně zapojila do odboje.⁴⁷²

Po roce 1945 byl Orel obnoven. Díky aktivnímu podílu Orlů na odbojové činnosti stoupla rovněž společenská prestiž Orla a Orlům nastalo jejich „nejslavnější období.“⁴⁷³ To však trvalo pouhé tři roky. Po Únoru 1948 byly všechny tělovýchovné organizace sloučeny pod komunisty ovládnutého Sokola, uvnitř Orla vznikly akční výbory, mezi členy nastaly čistky a organizace byla postupně likvidována.

Tolik na úvod základních informací o všeobecných orelských dějinách. Jaký však byl vztah Orla k filmu a jaká byla role orlů v procesu katolického přivlastnění si nového progresivního média a pokřtění nového technického vynálezu?

⁴⁷¹ Více viz <http://www.orel.cz/?ukaz=znovuobnoveni_po_prvni_svetove_valce> [citováno 20. 5. 2019].

⁴⁷² KAFKA, J., Československý Orel a jeho likvidace po únoru 1948, s. 201–305.

⁴⁷³ KAFKA, J., Československý Orel a jeho likvidace po únoru 1948, s. 201–305.

Orlové provozovaly relativně rozsáhlou síť kin, rozestých především na moravském venkově a v menších městech. Provozování kin mohlo být pro Orly na jedné straně vítaným zdrojem příjmů, na straně druhé však rovněž výzvou pro jejich osvětovou a misijní činnost. Tématu orelských kin se budeme z obou těchto hledisek věnovat v první části této kapitoly. V té druhé části se pak zaměříme na ještě jinou rovinu prezentace a distribuce, které bylo například v orelských osvětových periodikách věnováno postupně více a více pozornosti. Jednalo se o pořádání osvětových přednášek se světelnými obrazy a vzdělávacích projekcí úzkých filmů.

V této kapitole vycházíme především z orelských periodik. Kromě ústředního orelského periodika – časopisu Orel, jsme prošli časopisy Orelská osvěta, Orelský věstník (vydávány středočeskou Pospíšilovou župou), Orelská stráž (vydávanou hradeckou Brynychovou župou) a Orelský vzlet. Způsob, jakým se Orlové vztahovali k filmu se zřetelně v průběhu doby proměňoval. Zatímco v druhé polovině 20. let vycházela v časopisu Orel pravidelná filmová hlídka, ve 30. letech začala silně převládat témata spojená s přednáškami se světelnými obrazy a s promítáním úzkých filmů. Místně zaměřená periodika pak ve 30. letech zřizovala nejrozumnější na kulturu zacílené literární, divadelní či dokonce filatelistické hlídky,⁴⁷⁴ čistě filmová témata však již ze stránek orelských periodik znatelně ustupovala a samostatná filmová hlídka zcela absentovala.

Dalším informačním pramenem pro nás byly archivní fondy dvou moravských orelských tělocvičných jednot. Ze všech tělocvičných jednot, které provozovaly kino, se dochovaly archivní materiály jen k sedmi z nich⁴⁷⁵ a pouze dvě z těchto archivních fondů obsahovaly prameny týkající se provozu kina. Jednalo se o orelské jednoty v Němčicích nad Hanou a v Malhostovicích.

6.1 Film – zdroj příjmů i misijní výzva

Zájem Orlů o uměleckou stránku kinematografie vycházel ze základního pojetí Orelství, tak jak ho popsal již ve 20. letech Karel Dostál-Lutinov – krom jiného právě také velký příznivec Orla. Jeho přednáška *O uměleckém poslání Orla* byla přetisknuta a nově

⁴⁷⁴ Literární a divadelní hlídky se objevují v periodiku Orelská stráž, filatelistická hlídka vycházela v roce 1938 v periodiku Orelský věstník.

⁴⁷⁵ Československý Orel – místní jednota Kozlovice (SOkA Přerov), Orel – tělocvičná jednota Letovice (SOkA Blansko), Československý Orel – místní jednota Malhostovice (SOkA Brno-venkov), Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou (SOkA Prostějov), Československý Orel – jednota Rožnov pod Rodhoštěm (SOkA Vsetín), Orel – tělocvičná jednota Bučovice (SOkA Vyškov) a Orel – jednota Hrotovice (SOkA Třebíč).

kontextualizována v Orelské osvětě ještě roku 1941.⁴⁷⁶ Dostál-Lutinov ve své přednášce upozorňoval, že Orlové nesmějí „hledat svou slávu jen v krokolomných produkcích,“ jelikož pak by „Orelství kleslo na jakési komedianství.“⁴⁷⁷ Podle něj jde ovšem v Orelské myšlence především o harmonické spojení všech důležitých složek, které dělají člověka člověkem. Vedle fyzické síly měly být stejným způsobem rozvíjeny také jiné a stěžejní aspekty, jako je mravní síla, dobrota, inteligence a v neposlední řadě právě též umělecké citění. Orelské prostředí se zdálo být ideálním místem pro rozvíjení všech myslitelných druhů uměleckého projevu – literatura a řečnictví našly své místo na přednáškách a nedělních besídkách, kvalitní architektura mohla být realizována prostřednictvím nových orloven, poznatky z malby a sochařství se měly promítnout do harmonie cviků a tělesných postojů a hudba spolu s tancem se pak mohla plně rozvinout během společných cvičení. Tedy alespoň v představách a přáních Dostála-Lutinova.

Jiná přednáška Dostála-Lutinova věnovaná filmu, kterou přednesl roku 1922 před Lidovou akademií, byla zmíněna v časopisu Orel roku 1928. V této své přednášce Dostál-Lutinov jasně hovořil o filmu jako o umění a apeloval na katolíky, aby se tohoto nového druhu umění chopili: „Filmové umění je nový druh umění a my musíme se také tohoto umění zmocniti. Jest to náš povel, neúprosná devisa přítomnosti, chceme-li v kulturním životě něco platit.“⁴⁷⁸ Orlové tedy ve svém časopisu tuto výzvu přetiskli, aby obnovili apel směřující na všechny katolíky. Zároveň se sami k tomuto úkolu přihlásili, neboť jasně zapadal do jejich představ o orelském kulturním působení.

Důraz právě na kulturní úlohu Orla se objevoval po celou dobu orelské existence. Proměňoval však své kontury dle kontextu doby a s ohledem na společenský a politický vývoj ve společnosti. Zatímco ve 20. letech se Orlové vnímali coby státotvorná a kulturotvorná „súl země“, přesunul se během 30. let důraz na brannou funkci Orlů ve státě, aby v období druhé republiky a následně Protektorátu nalézaly v orelském prostředí své posluchače názory krajně pravicově konzervativní až nacionalisticky šovinistické.⁴⁷⁹ V poválečném období pak Orlové sami o sobě uvažovali jako o nové avantgardě tělesně zdravých a mravně i kulturně vyspělých lidí apoštolsky působících ve válkou rozvráceném světě.⁴⁸⁰

V orelských periodikách se sporadicky objevují zmínky o filmu, kinech a možnosti jejich využití od počátku 20. let. Již v roce 1920 vyšel v časopisu Orel článek nazvaný *Kina*,⁴⁸¹ který zatím pouze v obecné rovině informoval o zajímavém celosvětovém nárůstu obliby filmu a o významu kinematografie pro stát, kulturu i průmysl. Postupně však začaly na stránkách Orla vycházet další články, které se snažily pojmout fenomén filmu

⁴⁷⁶ DOSTÁL-LUTINOV, Karel, O uměleckém poslání Orla. *Orelská osvěta* 19, č. 9, 1941, s. 197–198.

⁴⁷⁷ DOSTÁL-LUTINOV, K., O uměleckém poslání Orla, *Orelská osvěta*, s. 197–198.

⁴⁷⁸ Anon., Film (pravidelná rubrika). *Orel* 13, 1928, č. 3, s. 47–48.

konkrétněji a zevrubněji. Z běžného standardu vystupují dva zajímavé příspěvky pocházející z pera Oldřicha Svozila.⁴⁸² První text otištěný v dubnu roku 1926 nese název *O kina*.⁴⁸³ Svozil v něm zprvu informoval o článku zveřejněném ve středomoravském týdeníku Právo. V něm mělo být jasně konstatováno, že všeobecné brojení proti filmu z řad konzervativních obránců morálky je dáno pouze nepochopením filmu (film není žádné „paumění“), vždyť v 99 procentech všech filmů zvítězí nakonec pravda a spravedlnost. Dále pak Svozil přešel k osobě Dostála-Lutinova a jeho ideji družstva Paxfilm. Dovídáme se, že Paxfilm byl po smrti svého zakladatele znovu obnoven, chystal se nakupovat filmy a působit aktivně v katolickém prostředí. Svozil k tomu doplnil informace o filmových aktivitách v SSSR a domácí levicové avantgardy vedené Karlem Teigem. Svůj text pak zakončil apelem, aby Orel nezůstal v ničem pozadu a aby rovněž v orelském prostředí vznikla pravidelná filmová rubrika, ve které by se katolickému čtenářstvu doporučovaly vhodné a kvalitní filmy.

Ve svém druhém příspěvku⁴⁸⁴ se Oldřich Svozil zamýšlel nad vývojem a trendy v kultuře. Ohradil se přitom ostře proti oné mentalitě katolického ghetta, která by vedla k tomu, aby kupříkladu ochotnické soubory orelských tělocvičných jednot mohli hrát pouze a jenom divadelní kusy prověřených a pravověrných katolických autorů. K tomu doslova píše: *„Co nejrozhodněji stavím se proti tomu! Proč by v národě, obrovskou většinou*

⁴⁷⁹ Máme na mysli například dva články Augustina Schuberta: Umělci a národ. *Orelský věstník* 10, 1940, č. 8, s. 1–2 a Člověk odnárodněný. *Orelský věstník* 9, 1939, č. 4, s. V prvním textu se A. Schubert věnuje kritice prvorepublikové umělecké scény, kterou nazývá odnárodněnou kavárenskou vrstvou libující si v dekadentních popisech perverzních duševních stavů. Pravé umění má být však podle něj především srozumitelné lidovému vkusu, neboť lid je, podle Schuberta, prvním a posledním arbitrem toho, co je umění a především co je národu užitečné, a tudíž jediné správné, umění. Druhý zmiňovaný článek je pak pamfletem na Jana Masaryka. Množina židovství, zednářství, levičáctví a „minulého režimu“ (myšlena demokratická první republika) je Schubertem dávána do protikladu se vším novým a národním (tudíž lepším). A. Schubert vyzývá v tomto textu dokonce k násilným operacím, jelikož „lid musí být veden, nebo bude sveden.“ Dlužno dodat, že A. Schubert – pražský augustinián, převor konventu u sv. Tomáše a oficiální hlavní orelský vzdělavatel, zemřel 28. července 1942 v koncentračním táboře v Dachau. Na dokreslení dobové atmosféry lze zmínit ještě anonymní pamflet nazvaný Něco o židech, *Orelský věstník* 9, 1939, č. 11, s. 3. Jedná se o ryze nenávistný a rasistický pamflet obhajující nacistický postup proti židovskému obyvatelstvu.

⁴⁸⁰ KUNCEK, Jan, Kulturní linie Československého Orla. *Orel* 27, 1946, č. 1, s. 4.

⁴⁸¹ Anon., Kina. *Orel* 5, 1920, č. 12, s. 181.

⁴⁸² Více informací k osobnosti Oldřicha Svozila podává Štěpán Kohout: KOHOUT, Štěpán, Oldřich Svozil, pedagog, politik, kulturní pracovník. *Časopis Slezského zemského muzea* 54, 2005, série B, č. 3, s. 284–290. KOHOUT, Štěpán, Oldřich Svozil – těžce zaplacená kariéra v řadách „obrozené“ ČSL. In: MAREK, Pavel, HANUŠ, Jiří (eds.), *Osobnost v církvi a politice*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 594–611.

⁴⁸³ SVOZIL, Oldřich, O kina. *Orel* 11, 1926, č. 7, s. 98–99.

⁴⁸⁴ SVOZIL, Oldřich, O naše divadlo, kino, radio. *Orel* 12, 1927, 12, č. 9, s. 102–103.

katolickém, nemohli tito katolíci bráti podíl na kultuře celého národa, jež vlastně sami tvoří? Jest mi stokrát milejší, hraje-li orelská jednota kus cenný, byť od pokrokového (možno-li ho tak nazvati) spisovatele, než ufnukaný kus spisovatele, jenž dává si titul ‚katolický‘ proto, aby při těch nejsvětějších představách církve Kristovy ohřál si polívčičku na zamazání své vlastní spisovatelské neschopnosti. (...) Nezavrhuji tradice, naopak zdůrazňuji ji, ale jest vždy lépe navazovati na tradici, než slepě ji následovati.“⁴⁸⁵

A že se moderních výzev vskutku nebál, dokázal Svozil v závěru svého textu, když se opět obrátil k sovětské kinematografii: „*Pancéřník Potěmkin je z nejlepších současných filmů a první, jenž propaguje film lidské massy proti francouzsko-americkým banálním, románkovým filmům různých hvězd a krasavců.*“⁴⁸⁶

Od roku 1926 začala vskutku podle návrhu Oldřicha Svozila vycházet v časopisu Orel víceméně pravidelná rubrika Film. Velká její část byla opravdu věnována doporučením zajímavých filmů pro orelské katolické publikum. Je však zajímavé srovnání s oficiální katolickou filmovou cenzurou 30. let, o které pojednávala předchozí část této studie. Filmová hlídka časopisu Orel mnohem více připomínala běžné sekulární filmové rubriky. Hodnotící kritéria byla nastavena o poznání velkoryseji. Zároveň však nešlo ani o výběr umělecky náročných děl světové filmové avantgardy. Mezi doporučeníhodnými tituly tak najdeme kromě obligátních náboženských filmů té doby⁴⁸⁷ rovněž filmové tituly zcela bez religiozního rozměru. Zde máme na mysli filmy typu *Švejk v civilu*, *Osudné noci*, *Bílá otrokyně*, či množství dalších filmů s Haroldem Lloydem či vlčákem Rin Tin Tinem v hlavní roli. Je tedy zřejmé, že jako primární byla vnímána ona zábavná funkce biografů. Přesto však Orlové nerezignovali na výchovnou a misijní úlohu kinematografie. Snažili se ve svých sálech promítat náboženské filmy, či alespoň filmy domácí produkce a, dle svého úsudku, neškodlivého obsahu. Vymezili se tak například proti zahraničnímu filmu Anny Ondrákové a Karla Lamače *Bibi*, protože film „*jest dělán podle vzoru poválečných filmů francouzských a německých, které obchodovaly s nahotinou lidskou.*“ Naopak ve stejném čísle by doporučen Fricův film *Páter Vojtěch*, jelikož jeho „*libreto dává silně vystoupiti odevzdanosti kněze do vůle Boží.*“⁴⁸⁸

Kromě takovýchto doporučení více či méně zajímavých filmů se zbytek rubriky věnoval informacím ze světa filmu, ovšem s velice různou mírou napojení na katolicismus. Rubrika tak byla blízka například filmové rubrice Lidových listů – ústředního periodika Československé strany lidové, která rovněž přinášela ve větší míře běžné novinky a zajímavosti ze světa filmového průmyslu či soukromí oblíbených filmových hvězd. Ze

⁴⁸⁵ SVOZIL, O., O naše divadlo, kino, radio, *Orel*, s. 103.

⁴⁸⁶ SVOZIL, O., O naše divadlo, kino, radio, *Orel*, s. 103.

⁴⁸⁷ Za všechny jmenujme v Československu populární film z produkce spolčenosti Leofilm *Svatý František*. Mezi náboženské filmy lze počítat také díla širšího záběru, jako byl kupříkladu *Ben Hur*.

⁴⁸⁸ Anon., Film (pravidelná rubrika). *Orel* 14, 1929, č. 8, s. 128.

zajímavostí vztahujících se přímo ke katolickým filmovým aktivitám můžeme vyzdvihnout kupříkladu inspirativní působení francouzského kněze Pierra L'Ermita (vlastním jménem Edmond Loutil), který organizoval finanční sbírku na podporu farních kin. Díky P. L'Ermitovi se údajně podařilo vybrat přes půl milionu franků a filmovými projektory vybavit na pět set farností.⁴⁸⁹ Nemalou část rubriky rovněž zaujímalý konflikty s konkurenčním Sokolem, respektive se sokolskými biografiemi.⁴⁹⁰ Filmové hlídky vycházely v časopisu *Orel* od dvanáctého čísla (25. červen) roku 1926 s přestávkami až do desátého čísla roku 1929.

6.1.1 Orlové a Paxfilm

Ve svém aktivním angažmá v oblasti kinematografie byli Orlové podporováni také Paxfilmem. Zástupci Paxfilmu měli dokonce sami písemně žádat orelské ústředí, aby se Orlové ujali řízení celého domácího katolického postupu na poli filmu. V předchozích kapitolách jsme se o Paxfilmu založeném Karlem Dostálem-Lutinovem zmínili jako o první katolické iniciativě na poli kinematografie. Dále jsme na Paxfilm narazili jako na Kinoporadnu Paxfilm, která soupeřila s Filmovým sdružením čl. o úlohu domácí oficiální katolické kinematografické centrály. Nyní se nacházíme v druhé polovině 20. let, tedy mezi těmito dvěma obdobími. Z dostupných pramenů však není zcela zřejmé, jaká byla přesná pozice a vývoj Paxfilmu. Je však zřejmé, že Paxfilm byl úzce napojen právě na moravské Orly. Orlové dokonce v jednu chvíli zvažovali, zda Paxfilm zcela nepřevezmou a nevytvoří z něj samostatnou společnost s ručením omezeným. Další variantou bylo jeho inkorporování do orelské centrály, a to buď jako samostatný biografický odbor či jako filmovou poradnu.⁴⁹¹ Jaký byl další vývoj však není zcela známo. Jasně je pouze to, že si Paxfilm v této době uchoval samostatnou existenci a budoval si postavení moravské katolické filmové centrály. Roku 1929 byla vlastní orelská kinoporadna⁴⁹² zrušena a veškerá činnost měla být dále centralizována pod Paxfilm, v jehož čele stanul Jan Noha.⁴⁹³

Role Paxfilmu byla především organizátorská. Paxfilm měl pomáhat moravským orelským tělocvičným jednotám při podávání žádostí o přidělení licence. Zároveň se sám

⁴⁸⁹ Anon., Film (pravidelná rubrika). *Orel* 14, 1929, č. 5, s. 80.

⁴⁹⁰ Např. Anon., O spravedlivé udělování kinolicencí. *Orel* 11, 1926, č. 15, s. 232.

⁴⁹¹ Anon., Organizace našich biografů, *Orel* 1928, 13, č. 1, s. 8. Nutno dodat, že svou kinoporadnu provozoval rovněž Sokol. V rámci jeho pražské centrály fungoval biografický odbor, který prováděl rovněž filmovou cenzuru pro své členy. Třetím centrem alternativní cenzury pak byly školy, které své cenzurní nálezy otiskovaly v časopise film a diapositiv v osvětové práci a škole.

⁴⁹² Orelská kinoporadna se měla nacházet na adrese Francouzská ul. 34, Brno, viz Anon., Film (pravidelná rubrika). *Orel* 14, 1929, č. 2, s. 32.

⁴⁹³ Anon., Film (pravidelná rubrika). *Orel* 14, 1929, č. 7, s. 112.

od sebe zapojil do hodnocení filmů pro moravská katolická kina a jejich publikum (právě Paxfilm zřejmě vedl filmovou hlídku v časopisu Orel), zprostředkovával koupi vybavení kin a také kontakty mezi orelskými tělocvičnými jednotami a kinodistributory. Dále měl Paxfilm vlastnit několik krátkých filmů a cestovní projektor k vlastnímu aktivnímu promítání. Původních plánů z dob Dostála-Lutinova na vlastní výrobu domácích katolických filmů se v druhé polovině 20. letech stále ještě nevzdal, tyto plány se ovšem již zcela jistě neřadily mezi jeho priority.⁴⁹⁴

Ke konci 20. let nacházíme na stránkách orelských periodik rozhodně nejvíce zmínek věnovaných kinematografii. Postupem 30. let však nadšení znatelně opadlo, filmové hlídky vymizely a spolu s nimi také reklamy na vybavení kinosálů, které byly do té doby běžnou součástí reklamních částí periodik. Podobný vývoj je patrný rovněž přímo v konkrétních archivních pramenech vzešlých z činnosti tělocvičných jednot provozujících své kino, jak bude patrné na dvou následujících příkladech.

Orelských jednot bylo na přelomu 20. a 30. let v Československu cca 1000,⁴⁹⁵ kino však provozovala jen malá část z nich. V Čechách se do takového riskantního podniku pustilo sedm jednot, na Moravě pak okolo jednoho sta jednot. Z tohoto čísla jasně vyplývá, že Orel byl až na výjimky regionálně omezen na Moravu. Většina tělocvičných jednot byla zřizována na vesnicích či v menších městech. Z dnešních krajských měst tvoří výjimku pouze České Budějovice, Brno a Olomouc.⁴⁹⁶ Pro mikrohistorický exkurz poslouží příklady dvou vesnických kin, a to orelské kino v Němčicích nad Hanou a orelské kino v Malhostovicích. Jedná se o jediná dvě kina spravovaná orelskými jednotami, u kterých se v síti státních okresních archivů dochovaly archivní prameny poskytující detailnější informace o jejich provozu.

6.1.2 Orelské kino v Němčicích nad Hanou

Němčice nad Hanou je městečko s necelými dvěma tisícovkami obyvateli, které se nachází nedaleko Prostějova. Místní orelská tělocvičná jednot byla založena roku 1911. Koncem 20. let 20. století měla 83 členů. Jednalo se o velice živou jednotu, která pořádala několikrát do roka různá divadelní představení, besídky, akademie, přednášky a plesy. Pro přednášky se světelnými obrazy si její členové již v minulosti pořídili skioptikon. Roku 1927 získali licenci k provozování kina a následně si zřídili vlastní Lidové kino. Jeho

⁴⁹⁴ Anon., Paxfilm. *Orel* 11, 1926, č. 9, s. 139. Do praxe nepřešly ani plány na další činnosti: vypisovat soutěže na filmová libreta, vydávat knihy a časopisy, zakládat vlastní kina apod.

⁴⁹⁵ <http://www.orel.cz/?ukaz=30_leta_orla> [citováno 23. 3. 2020].

⁴⁹⁶ Viz příloha 1.

provozem byl pověřen místní orelský kinoodbor, který v letech 1927 až 1932 vedl vlastní samostatnou knihu zápisů ze schůzí.⁴⁹⁷ Kino mělo 263 sedadel a hrálo dvakrát do týdne.⁴⁹⁸

První schůze kinoodobru proběhla 31. března 1927. Na ní bylo schváleno vedení kinoodboru, probrány byly nabídky na nákup projektoru a rovněž členství v Paxfilmu. V místní orelské jednotě byli velmi aktivní členové rodiny Kyseláků. Hned tři její členové se zapojili do činnosti kinoodboru – František Kyselák se stal pokladníkem a Jan a Tomáš Kyselákové se vyučili jako kinooperatéři. Během dubna byl zakoupen promítací stroj za 19 500 Kč a první představení se naplánovalo na 1. května téhož roku.

Orelská jednota disponovala kromě licence pro své stálé kino rovněž kinolicencí pro kočovné kino prostějovské Charity. To provozovali se stejným projektorem jako své stálé kino. Pořídili si pouze speciálně upravený povoz pro cesty po okolních obcích.⁴⁹⁹

Ze zápisů z prvních let fungování kinoodobru je patrné velké nadšení, se kterým všichni členové jednoty pro úspěch svého kina pracovali – od samotné práce kinooperátorů, přes ušití závěsů do oken kinosálu až po pečení a následný prodej cukroví, jehož výtěžek byl použit pro potřeby kina.

Kniha zápisů obsahuje rovněž údaje o promítaných filmech spolu s údaji o zisku, který dané představení jednotě přineslo. Dovídáme se tak na příklad, že v prvním roce promítali filmy *Desatero příkázání* (zisk 476 Kč), *Aféra plukovníka Rédl* (zisk 104, 51 Kč), *Sodoma a Gomora* (zisk 360, 50 Kč), *Lešetínský kovář* (zisk 374, 20 Kč) či *Pražský flamendr* (zisk 13, 10 Kč). Za první rok vykázaly ztrátu pouze filmy *Dar svatební noci* (ztráta 14, 55 Kč) a *Peklo v ráji* (63, 90 Kč). Provoz kina byl tedy ziskový (příjem 18 361, 50 Kč a vydání 13 285, 27 Kč) a vydělané peníze byly použity na splátky projektoru a dalšího vybavení kina.⁵⁰⁰

Informace o ročních účetních bilancích jsou k dispozici až do roku 1931. Kino v Němčicích nad Hanou bylo po celou tuto dobu ziskové, výtěžky se ovšem prudce snižovaly, a to až na 131, 65 Kč za rok 1931. Zápisy z roku 1932 pak už hlásily ztrátu u velké části filmových představení. Rovněž se ze zápisů dovídáme, že byla velmi slabá návštěva

⁴⁹⁷ SOKA Prostějov, f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou, fond se skládá z několika knih zápisů ze schůzí (fond není zpracován).

⁴⁹⁸ HAVELKA, J., *Seznam kin podle stavu k 1. lednu 1933*.

⁴⁹⁹ Jak situace ohledně provozu stálého a putovního kina konkrétně vypadala, není z pramenů zcela jasné. Prameny tuto okolnost zmiňují pouze na několika málo místech (např. zápis z 19. září 1930, ve kterém deklarují své odhodlání udržet si kromě vlastní kinolicence ještě kinolicenci pro putovní kino). Podle platné legislativy nebylo možné, aby jeden spolek provozoval stálé i putovní kino. Mohlo se tak dít snad pouze za předpokladu, že se Orlové staly členy prostějovské Charity. Ta jim však svou licenci musela de facto skrytě propachtovat. V každém případě však šlo o obejití legislativy. Více o problematice udělování licencí viz HORA, Jiří, *Filmové právo*. Praha: V. Linhart, 1937.

⁵⁰⁰ Z dochovaných pramenů však nelze určit, jedná-li se o čistý či hrubý zisk.

přes letní měsíce. Orelský kinoodbor na to reagoval tak, že na příště objednal filmy pouze pro projekce s čtrnáctidenním rozestupem.

Přestože bylo kino v prvních letech ziskové, nestačily výdělky na splacení drahého projektoru. K červnu roku 1929 bylo splaceno pouze 6 000 Kč a zbývalo splatit za projektor a další vybavení ještě necelých 15 000 Kč. Členové orelské jednoty si na splacení dluhu byli nuceni půjčit finanční prostředky z místní Raiffeisenky. Půjčka dala podnět rovněž k nové strategii vedení kina – objednávat snímky dobrodružného žánru, které již v minulosti prokázaly, že dokáží vzbudit zájem více diváků, než snímky společenské a náboženské, a rovněž se zaměřit více na propagaci orelských projekcí.⁵⁰¹

Výjimkou z tvrzení, že náboženské filmy dokázaly přilákat méně diváků, je zřejmě snímek *Král králů*. Projekce tohoto hollywoodského velkofilmu o životě Ježíše Krista byla pro orelskou jednotu v Němčicích nad Hanou velikou událostí. Na projekci se stanovilo speciální vstupné a film se promítl dvakrát denně ve dnech 30. a 31. prosince 1928. Projekce také vykazala nadstandardně vysoký zisk – 3 871, 10 Kč.⁵⁰²

Jednalo se však o výraznou výjimku. Ostatní projekce takto vysoký příjem již němčickým Orlům nepřinášely. Kino příliš neprosperovalo a od roku 1932 se začaly čím dál tím více objevovat zápisy informující o nedostatečných výdělcích z představení, kterými bylo sice možné uhradit samotné půjčovní a provoz kina, které však nestačily na splacení úroků z půjček na projektor a další vybavení sálu.

K roku 1932 byly ukončeny zápisy v samostatné knize sloužící pro schůze orelského kinoodboru. Dále se o kině dovídáme pouze ze zápisů, které se sporadicky objevují mezi dalšími zápisy v hlavní knize zápisů z jednání němčické tělocvičné jednoty. Z nich je patrné, že byl provoz kina po roce 1932 postupně omezován. Postupem času pak kino hrálo pouze nárazově – „*dle možností a okolností*.“⁵⁰³

V srpnu roku 1934 převzal provoz kina do svých rukou člen orelské jednoty František Chytil. Jakým způsobem kino provozoval a jaká byla míra jeho nezávislosti na orelském kinoodboru není z dostupných pramenů známo. V letech 1935 až 1939 však orelské Lidové kino v Němčicích nad Hanou mizí z tištěných seznamů kin.⁵⁰⁴ Přesto se však můžeme domnívat, že v nějaké podobě si Orlové kino udrželi. Orelská tělocvičná jednota

⁵⁰¹ SOKA Prostějov, f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou (SOKA Prostějov), knihy zápisů (nezpracováno), zápis ze schůze 24. ledna 1930.

⁵⁰² SOKA Prostějov, f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou (SOKA Prostějov), knihy zápisů (nezpracováno), zápis ze schůze 12. března 1929.

⁵⁰³ SOKA Prostějov, f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou (SOKA Prostějov), knihy zápisů (nezpracováno), zápis z 16. května 1934.

⁵⁰⁴ HAVELKA, Jiří, *Seznam čs. kin podle stavu 15. listopadu 1935*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1936. HAVELKA, Jiří, *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1937. Anon., *Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938*. Praha: Filmová tisková korespondence 1938.

byla nadále přinejmenším držitelkou licence opravňující kino provozovat. Knihy zápisů ze schůzí nám pak přinášejí dvě drobné zmínky o orelské přítomnosti v místním kině – Orlové se podíleli na dozoru při projekcích⁵⁰⁵ a na uvádění diváků do kinosálu.⁵⁰⁶ Obě zmínky pochází z doby, kdy orelské kino nefigurovalo v oficiálních tištěných seznamech. Pravděpodobnost, že by Orlové prováděli dozor a uváděli diváky v konkurenčním sokolském kině, je dosti malá. Domníváme se tedy, že i navzdory neutěšené finanční situaci si tedy Orlové své kino udrželi a v nějaké podobě ho provozovali (byť prostřednictvím jednoho svého člena a(nebo) s vynucenými několikaměsíčními pauzami) až do poválečného období. V období Protektorátu se Lidové kino opět začalo objevovat v tištěných seznamech kin⁵⁰⁷ a po roce 1945 figurovalo v seznamech zestátněných kin.⁵⁰⁸

Po celou dobu provozu kina se samozřejmě v zápisech ze schůzí objevují také informace o přednáškách se světelnými obrazy a o divadelních představeních pořádaných tělocvičnou jednotou, tedy o alternativních způsobech kulturního a misijního působení na publikum a do jisté míry rovněž alternativního způsobu získání finančních prostředků. Během 30. let jejich frekvence znatelně narůstá. Vzhledem k nepříliš uspokojivé finanční situaci způsobené provozem kina není divu, že se Orlové obraceli k možným alternativám. Uspořádání přednášky či divadelního představení vyžadovalo od Orlů o poznání menší vstupní náklady. Případný neúspěch pak znamenal rovněž výrazně menší riziko.

6.1.3 Orelské kino v Malhostovicích

Malhostovice jsou vesnice o tisíci obyvateli nacházející se na sever od Brna nedaleko Tišnova a Kuřimi. Orelská tělocvičná jednota byla založena na přelomu let 1912 a 1913 a k roku 1929 vykazovala 55 dospělých členů a 19 dětí. Jednalo se opět o poměrně aktivní jednotu, což dokazuje například ta skutečnost, že roku 1929 vyslaly na orelské dny v Praze výpravu čítající 42 osob. Tělocvičná jednota si vedla knihu zápisů ze schůzí. O kino se staral specializovaný výbor, který si nevedl vlastní knihu zápisů, ale zápisy ze svých schůzí

⁵⁰⁵ SOKA Prostějov, f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou (SOKA Prostějov), knihy zápisů (nezpracováno), zápis z 10. září 1937.

⁵⁰⁶ SOKA Prostějov, f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou (SOKA Prostějov), knihy zápisů (nezpracováno), zápis z 23. února 1940.

⁵⁰⁷ Anon., *Seznam kin v Čechách a na Moravě podle stavu 31. března 1943*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.

⁵⁰⁸ Národní filmový archiv, f. Československá filmová společnost II. (nezpracovaný), lokační označení kartonu R6/AII/2P/8K, seznamy znárodněných orelských kin 1948. Národní archiv, f. Československý Orel, inv. č. 91, k. 12, Organizační záležitosti orelských kin 1946–1947.

zanášel do společné knihy. Výbor ovšem vedl účetní knihu kina s informacemi o půjčovném a výnosu všech filmů, které se v kině promítaly v letech 1928 a 1929.⁵⁰⁹

Orelská tělocvičná jednota v Malhostovicích začala jednat o zřízení kina na jaře roku 1927. Rovněž ze zápisů malhostovického Orla je znatelné velké nadšení a odhodlání „uskutečniti za každých obětí tento záměr.“⁵¹⁰

Obdobně, jako v Němčicích nad Hanou tvořili jádro tělocvičné jednoty členové rodiny Kyselákových, v Malhostovicích to byli členové rodiny Rampulových. Bratři Rampulové iniciovali a protlačovali na jednáních záležitosti kina. Jiný Rampula (snad jejich otec) zase sám na sebe získal půjčku 33 tisíc Kč, za kterou zřídil na svém pozemku orlovnu. Tu pak poskytl tělocvičné jednotě k užívání na osm let zdarma pouze za podmínky, že tělocvičná jednota bude splácet úroky v místní Raiffeisenke.

Dne 6. května 1928 byl schválen nákup projektoru typu Ernemann Imperator II za cenu 20 tisíc Kč a sto pět židlí pro kinosál v ceně 2 500 Kč. Na projektor si členové tělocvičné jednoty opět vypůjčili u místní Raiffeisenky. Na podzim roku 1928 začalo Lidové kino v Malhosticích promítat. Kino mělo kapacitu 153 sedadel a hrálo jedenkrát do týdne.⁵¹¹

Na jaře roku 1929 si místní Orlové nemohli své kino vynachválit. Dne 10. března promítali úspěšně film *Král králů*,⁵¹² ale také další filmy přilákaly diváky z okolních obcí. Na projekce museli údajně přistavit dalších 150 židlí a vybudovat museli šest přístřešků pro koně výprav ze sousedních vsí. Na schůzi 13. března tak mohli Orlové dosavadní bilanci fungování kina označit jako skvěle uspokojivou, a to jak z morálního, tak hospodářského hlediska.⁵¹³

Ze zápisů dále vyplývá, že termínování filmů probíhalo na doporučení Paxfilmu. Ten měl zřejmě předdomluveny programy pro orelská kina, která pak mohla převzít předem připravené a hotové programy a odpadala pro ně tedy starost s dalším výběrem a samostatným dohadováním s distributory. Roční členský příspěvek v Paxfilmu činil pouhých 12 Kč.

Do konce roku 1929 tak v Malhostovicích uvedli celkem 128 filmů, z toho ryze náboženských bylo šest (*Král králů*, *Pokání Máří Magdaleny*, *Zázrak z Lourd*, *Svatá Terezie*, *Quo vadis* a *INRI – pašijové hry*). Na jaře roku 1930 místní orelské jednotě

⁵⁰⁹ SOKA Brno-venkov, f. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích. Fond je nezpracovaný. Jedná se o jednu knihu zápisů, do které je vložena účetní kniha kina.

⁵¹⁰ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 29. září 1927.

⁵¹¹ HAVELKA, J., *Seznam kin podle stavu k 1. lednu 1933*.

⁵¹² V účetní knize kina se dochovaly také údaje o ceně tohoto filmu. Oproti ostatním filmům, jejichž půjčovné činilo zpravidla něco mezi 100 až 200 Kč, stál film *Král králů* 1050, 45 Kč!

⁵¹³ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 13. března 1929.

Paxfilm předdomluvil za 750 Kč podzimní projekci filmu *Svatý Václav*, a to s navázaným programem čtyř dalších filmů.⁵¹⁴

Od ledna 1931 se však také v této orelské jednotě začaly objevovat problémy. Situace byla obdobná té v Němčicích nad Hanou – kino přímo neprodělávalo, výdělky ovšem nestačily na splácení úroků z půjček na drahé vybavení. Ke konci roku 1930 dlužila orelská jednota 609, 50 Kč na úrocích za půjčku na projektor a 2149, 50 Kč na úrocích za půjčku na stavbu orlovný. Na splacení těchto dluhů si nakonec Orlové vzali další půjčku. Výzva směřující k zámožnějším členům tělocvičné jednoty, aby se dluhů ujali a pomohli tak orelské jednotě, zůstala bez odpovědi.⁵¹⁵

Slabší návštěvy vykazovaly především letní měsíce. Také v Malhostovicích, stejně jako v Němčicích nad Hanou, se tedy rozhodli promítat přes léto pouze jednou za dva týdny. I přes nepříznivou finanční situaci se však Orlové snažili udržet jistou morálně-výchovnou linii: „*o jakosti filmů všeobecně usneseno, hráti co nejméně divokých filmů amerických přes to, že je o ně největší zájem (největší zisk), ale získati pokud možno více filmů českých, domácí výroby, které dějově jsou nám nejbližší – i přes to, že jsou dražší (hlavně doprava z Prahy)*.“⁵¹⁶ Toto rozhodnutí potvrdila rovněž další schůze: „*nejvíce se líbí filmy divoké, kteroužto zálibu obecnstva ovšem nemůžeme jako katolický spolek podporovat*.“⁵¹⁷ V rámci úspor bylo také rozhodnuto hrát ve čtrnáctidenních intervalech nejen přes léto, ale celoročně – „*film na každou neděli považujeme za luxus*.“⁵¹⁸ Filmy také začaly být půjčovány výhradně od brněnských distributorů, což mělo přinést úspory na dopravě filmových kotoučů.

V létě roku 1931 stáli malhostovičtí Orlové před zásadním rozhodnutím. V listopadu téhož roku měla vypršet tříletá licence k provozování kina a museli se tedy rozhodnout, zda požádají o její prodloužení. Z debaty nakonec vzešlo rozhodnutí, že získat licenci bylo náročné a byla by tedy škoda se jí nyní zbavovat, přestože kino nefunguje podle představ. Pro orelskou jednotu by tedy bylo nejlepší licenci i nadále disponovat ovšem s tím, že provoz kina bude dost možná nutné na nějaký čas omezit či dokonce zcela zastavit.⁵¹⁹

Během následujícího roku se však situace příliš nezlepšila. Za rok 1931 bylo odehráno pouze 42 projekcí, a tak bylo v létě roku 1932 rozhodnuto, že kino bude zrušeno a projektor bude prodán. O zprostředkování prodeje byl požádán Paxfilm.

V omezené míře kino fungovalo ještě v první polovině roku 1932, kdy bylo odehráno celkem 15 projekcí. Pak už byl provoz kina definitivně ukončen. Opět podobně jako

⁵¹⁴ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 4. února 1930.

⁵¹⁵ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 8. ledna 1931.

⁵¹⁶ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 29. března 1931.

⁵¹⁷ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 29. června 1931.

⁵¹⁸ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 29. června 1931.

⁵¹⁹ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 30. srpna 1931.

v Němčicích nad Hanou se během 30. let začaly v knize zápisů ze schůzí s vyšší intenzitou objevovat záznamy o divadelních představeních – měla být častěji sehraána „*ochotnická divadla dobrá – od katolických spisovatelů*.“⁵²⁰ Je tedy jasné, kam se energie a nadšení Orlů zklamaných z provozování kina přesunula.

Situaci však dále komplikovaly narůstající dluhy z úroků na postavení orlovný a vybavení kina. V lednu roku 1933 bylo rozhodnuto umořit tyto dluhy další půjčkou, za kterou mělo ručit jednotně deset předních členů místní orelské jednoty. Ukázalo se však, že řada z nich buď rovnou odmítla, anebo někteří z různých důvodů nakonec na dohodu také nepřistoupili. Narůstající dluh tak vytvářel tlak na orelské předáky a donutil je k tomu, aby byli ochotni zbavit se co nejdříve drahého a jistě kvalitního projektoru.

Prodej projektoru nakonec zprostředkovala katolická jednota v Tišnově. Kupcem se stala sokolská tělocvičná jednota ve Vranovicích. Zoufalství malhostovických Orlů ilustruje zápis: „*prodati ihned stroj, třeba za polovinu, když nelze více žádati*.“⁵²¹ Projektor se nejprve snažili udat za cenu 12 500 Kč, na kterou však vracovičtí Sokolové přistoupit nechtěli (měli údajně nabídky na jiné, ač méně kvalitní, zánovní projektory ze zrušených kin v ceně od 4 do 7 tisíc Kč). Nakonec se podařilo projektor prodat za 10 tisíc Kč.⁵²² Na prodej bylo také veškeré vybavení kina. Poslední zmínka o kinu tak pochází z 11. dubna roku 1937, kdy je v knize zápisů ze schůzí evidován prodej osmdesáti židlí. Tím byla tato divoká a nepřilíživě úspěšná kapitola malhostovického Orla definitivně ukončena.

Obě orelské tělocvičné jednoty spojuje nadšení, se kterým se pustili do finančně, časově i organizačně náročného podniku provozování vlastního kina. V obou případech se také začal projevovat nezájem o jejich projekce počátkem 30. let. Nabízí se vysvětlení, že za ochladnutí diváckého zájmu může nástup zvukového filmu. Zajímavé však je, že se v žádném archivním pramenu tato příčina nezmiňuje. Nikde není ani zmíněna otázka konkurence, která by přilákala diváky do svých modernějších kinosálů či na atraktivnější program obsahující „divoké filmy.“ Toto mlčení bychom možná mohli připsat taktu moravských katolíků. Jaká však byla reálná situace s jejich konkurencí?

Z dochovaných tištěných seznamů kin můžeme zjistit, že v Němčicích nad Hanou existovalo ještě kino Haná, které provozovala místní sokolská jednota. Kino Haná se objevuje v seznamech po celá 30. léta,⁵²³ ozvučeno však bylo až někdy v letech 1934 či

⁵²⁰ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 30. srpna 1931.

⁵²¹ SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 7. srpna 1935.

⁵²² SOKA Brno-venkov. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích, zápis ze schůze 15. srpna 1935.

⁵²³ HAVELKA, J., *Seznam kin podle stavu k 1. lednu 1933*. HAVELKA, J., *Seznam čs. kin podle stavu 15. listopadu 1935*. HAVELKA, J., *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937*. Anon., *Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938*.

1935.⁵²⁴ Orelské Lidové kino po polovině 30. let ze seznamů mizí (pravděpodobně však v nějaké podobě dále existovalo) a znovu se v seznamech objevuje až v období Protektorátu, nyní již jako zvukové kino. Dále v Němčicích nad Hanou někdy na přelomu 30. a 40. let vzniklo ještě jiné konkurenční kino Moravia.⁵²⁵

V samotných Malhostovicích fungovalo po celé sledované období pouze jedno kino – to Orelské a ani po jeho zániku zde jiné kino nebylo zřízeno. Konkurence se však vyskytovala v jeho nejbližším okolí. V sousedním Drásově, vesnici vzdálené necelé dva kilometry od Malhostovic, provozovala od roku 1927 své kino sokolská jednota.⁵²⁶ Toto sokolské kino se vyskytuje v tištěných seznamech kin po celá 30. léta a ještě v období Protektorátu.⁵²⁷ Další sokolské kino se nacházelo v obci Čebín, který leží necelé tři kilometry na jih od Malhostovic.⁵²⁸ Obě tato kina ovšem rovněž nebyla v klíčovém období první poloviny 30.let ozvučena. Kino v Čebíně ještě do roku 1937 zaniklo, kino v Drásově fungovalo dál, ale ozvučeno bylo až před rokem 1937.⁵²⁹

Hypotéza, že v nejbližším okolí orelských kin existovala konkurenční zvuková kina, která by byla schopna přilákat diváky na moderní zvukové projekce aktuálních filmů, se tedy nepotvrzuje. Konkurenční sály se v sousedství orelských kin vyskytovaly, v klíčovém období poklesu diváckého zájmu však byly rovněž ještě neozvučeny a mohly leda tak lákat diváky na pro Orly problematické „divoké filmy.“ Nástup zvukového filmu však jistě všechna tato venkovská němá kina postihl a odsoudil je k hraní již obehnaného programu.⁵³⁰ Postižena však byla stejně orelská i sokolská němá venkovská kina. Detailní komparace orelských a sokolských programů však leží mimo zaměření této studie, a tak ji necháváme nezodpovězenou a otevřenou dalšímu bádání.

Významný podíl na postupném úpadku orelských kin tak má zřejmě především hospodářská krize, která v této době postihla svět a zapříčinila značné ekonomické oslabení potenciálního publika. Orelská kina, která si chtěla držet jistou úroveň a nechtěla nasazovat pouze líbivé, avšak nekvalitní či amorální snímky, mohla být celou krizí postižena více, než jejich konkurence.⁵³¹

⁵²⁴ HAVELKA, J., *Seznam čs. kin podle stavu 15. listopadu 1935.*

⁵²⁵ Anon., *Seznam kin v Čechách a na Moravě podle stavu 31. března 1943.*

⁵²⁶ HAVELKA, J., *Seznam kin podle stavu k 1. lednu 1933.*

⁵²⁷ Anon., *Seznam kin v Čechách a na Moravě podle stavu 31. března 1943.*

⁵²⁸ HAVELKA, J., *Seznam kin podle stavu k 1. lednu 1933.*

⁵²⁹ HAVELKA, J., *Seznam čs. Kin podle stavu 1. května 1937.*

⁵³⁰ Poslední němé novinky byli do Československa dovezeny roku 1933. (Za tento postřeh děkuji prof. PhDr. Ivanu Klimešovi.)

6.2 Přednášky se světelnými obrazy a projekce úzkých filmů

Během 30. let se v orelských periodikách postupně dostávalo více pozornosti a prostoru textům věnovaným přednáškám se světelnými obrazy. Nejednalo se však o novinku 30. let. Téma přednášek se světelnými obrazy se vyskytovalo (nejen) v prostředí katolických spolků již dříve v minulosti a řada spolků včetně orelských tělocvičných jednot měla již od 20. let skioptikon a provozovala pravidelně přednášky se světelnými obrazy (viz např. zmíněná Orelská tělocvičná jednota v Němčicích nad Hanou).

Pořízení vybavení k provozování přednášek se světelnými obrazy však bylo pochopitelně nesrovnatelně levnější, než vybavení kina. Pro řadu orelských jednot, které se nechtěli omezit pouze na tělocvik, ale chtěli dostát také svým povinností na poli kultury, vzdělávání a misijní činnosti, bylo tedy výrazně jednodušší pořídit si namísto drahého projekčního zařízení pro celovečerní filmy jednoduchý skioptikon. Orelské tělocvičné jednoty v Němčicích nad Hanou a v Malhostovicích si pořídili velký projekční přístroj za 19 500 Kč, respektive 20 000 Kč. Oproti tomu skioptikon se dal zakoupit za 1 200 až 1 500 Kč.⁵³²

Přibližně od poloviny 30. let je na stránkách orelských periodik znatelný nárůst textů věnovaných přednáškám se světelnými obrazy. Objevují se především prakticky laděné články plné základních informací na příklad o tom, kde si lze vhodné diapozitivy vůbec vypůjčit. Na rozdíl od kinofilmů, jejichž půjčování bylo v rukou běžných komerčních společností, se do půjčování diapozitivů mohlo zapojit více institucí z nekomerčního

⁵³¹ Finanční neúspěch se ovšem netýkal pouze orelských kin. Informace o fiasku máme také například o projektu putovního kina Akademia, které provozovala olomoucká Lidová akademie existující pod moravskou Katolickou akcí. Lidová akademie ve složení: předseda Otakar Tauber, místopředseda Kylián Jindřich, jednatel Vojtěch Medek a pokladník Rostislav Kolbe si někdy kolem roku 1930 pořídili putovní kino, které nazvali Akademie. Jejich cílem bylo v duchu laického apoštolátu Katolické akce evangelizovat pomocí moderního média široké vrstvy obyvatelstva. Sehnali peníze, například i od členů Jednoty Orla ve Velké Bystřici, a zakoupili od firmy A. E. G. promítací přístroj za cenu 23 000 Kč. Velká očekávání se však nenaplnila. Když se v únoru 1933 ozvala Jednota Orla ve Velké Bystřici s prosbou o navrácení příspěvku na pořízení putovního kina, musel jim jednatel Vojtěch Medek odpovědět zamítavě. Kino se potýkalo s velkým nezájmem, za zimní období byly aktivní pouze dvě představení, a Lidová akademie nebyla schopna vrátit Jednotě Orla ani požadovaných 800 Kč. Promítací stroj značky Triumph II. byl nakonec prodán se ztrátou olomouckému kinu Slavia, které provozovala Jednota Orla v Olomouci a kinolice pro putovní kino byla již v listopadu roku 1932 pronajata Josefu Hergottovi. Původní dohoda zněla tak, že Josef Hergott měl platit Lidové akademii 160 Kč měsíčně. V květnu 1933 byl však nájem snížen na 900 Kč ročně s tím, že v silnější sezoně od září do března bude platit 100 Kč měsíčně a ve zbylých měsících po 50 Kč měsíčního nájmu. Součástí dohody bylo, že putovní kino nebude promítat závadné snímky ani snímky urážející katolickou církev. Viz Zemský archiv v Opavě (pobočka Olomouc). f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor.

⁵³² Anon., Přednášky se světelnými obrazy. *Orel* 1926, 11, č. 22–23, s. 324–344.

a katolického prostředí. Mezi doporučenými půjčovnami se tak objevuje Orelské nakladatelství v Brně, Knihkupectví a nakladatelství Olšanské tiskárny v Brně, Ústřední kancelář Orla v Brně, Knihkupectví Společenské knihtiskárny v Přerově, Svatováclavská liga v Praze, Sdružení katolické mládeže v Praze či Státní diapozitivový a filmový ústav.

Tyto půjčovny nabízely kromě obrazových podkladů k nejrozličnějším přednáškám a vzdělávacím programům rovněž diapozitivy k zábavným programům a pohádkám. V nabídce se tak vedle naučných přednášek o věčném městě Římu, o pašijových hrách v Horní Amergavě (Oberammergau) či o nebezpečí bolševismu objevily rovněž tituly jako *Robinson Crusoe* či pohádka *Jak se osel s husou oženil*.⁵³³ Zároveň se však vyskytovaly kritické hlasy snažící se umravnit rovněž přednášky se světelnými obrazy. Organizátoři měli pamatovat na vhodnost přednesených témat s ohledem na období liturgického roku. Dbát navíc měli o to, aby přednášky byly pro publikum vskutku užitečné a poučné a aby se na ně nechodilo pro pouhou zábavu.⁵³⁴ Osten mířil především proti žánru cestovatelských přednášek, u kterých nejvíce hrozila záměna poučení za pouhé pobavení. Kritika platila také na přednášející, kteří referovanou zemi sami nenavštívili, ale jen předčítali text přednášky z dodaných materiálů. V neposlední řadě pak bylo třeba ohlídat, aby se mezi diapozitivy cestovatelské přednášky z tropických krajín náhodou nepřimíchaly snímky obnažených domorodkyň.

Na počátku 40. let přinášel na stránkách Orelské osvěty praktické informace ohledně pořádání přednášek se světelnými obrazy J. Janík. Informoval například o nejnovějším technologickém vývoji či o tom, jaké promítací stěny je ideální zakoupit.⁵³⁵

Roku 1940 došlo k centralizaci organizace přednášek pod Osvětovou radou Orla. Došlo rovněž k unifikaci techniky – shoda nastala na promítacím přístroji Diax pro diapozitivy 5 krát 5 cm. Přístroj stál 979 K a vhodná projekční stěna pak přišla orelské jednoty na dalších 400 K.⁵³⁶

Zacílení orelské činnosti na pořádání přednášek se světelnými obrazy sebou přineslo nárůst poptávky po vhodných diapozitivech. Orelským tělocvičným jednotám již přestaly stačit série nabízené půjčovnami a nekomerčními institucemi a rozhodly se ve větší míře vytvářet vlastní programy. Obrátily se tedy na své řadové členy s výzvou, aby se stali spolupracovníky a spoluautory takovýchto vlastních orelských diapozitivů. Orlové se měli podílet jak na vlastních námětech pro přednášky, tak také na shánění vhodných obrazových materiálů (tím, že např. sami v knihovnách ofotografují zajímavé knižní ilustrace a ty pak zašlou Osvětové radě). Práci měla koordinovat a případná autorská práva

⁵³³ Např. viz Anon., Přednášky se světelnými obrazy na diapáskách. *Orelská osvěta* 14, 1936, č. 1, s. 31.

⁵³⁴ Anon., Osvětová činnost. *Orelský věstník* 3, 1933, č. 2, s. 2.

⁵³⁵ JANÍK J., To nejpodstatnější o světelné projekci. *Orelská osvěta* 18, 1940, č. 1, s. 17–19. JANÍK J., Promítací stěny. *Orelská osvěta* 18, 1940, č. 5, s. 119.

⁵³⁶ Anon., Co chystá orelská ústředna světelné projekce. *Orelská osvěta* 18, 1940, č. 4, s. 86–89.

dojednávat Osvětová rada Orla.⁵³⁷ Za výzvou byly otištěny dva ukázkové náměty k přednáškám se světelnými obrazy. První nesl název *Národ pracuje a žije*. Pomocí překvapivě marxistické (očividně ovšem nezáměrné) dialektiky se v přednášce vysvětlovaly hospodářské dějiny země, kdy na základě vznikajícího přebytku a s ním souvisejícího blahobytu teprve vznikají podmínky pro existenci kultury. Druhý námět na přednášku nesl název *O významu pospolitosti*. V tomto textu byla vysvětlena prospěšnost komunitního způsobu života, a to na příkladu mraveniště, včelstva, národa a církve.⁵³⁸

Levnější alternativou promítání filmů, která si vystačila s méně náročným technickým vybavením, byly vedle přednášek se světelnými obrazy rovněž projekce úzkých filmů. Nárůst zájmu o úzké filmy, stejně jako o přednášky s diapozitivy, je zřejmý od poloviny 30. let. Vzrůst popularity tohoto levnějšího a méně rizikového způsobu využití kinematografie se v orelském prostředí děl zajisté v kontextu aktivit nejrůznějších osvětových a dobročinných spolků. Nekomerční a vzdělávací úloha filmu byla v této době deklarována také uznáním filmu za oficiální učební pomůcku⁵³⁹ a typické bylo pro nejrůznější osvětové spolky rovněž spojení úzkého filmu právě s výše zmíněnými přednáškami se světelnými obrazy.⁵⁴⁰

Projekcím úzkých filmů se věnoval na stránkách Oreelské osvěty J. Janík. Orlové uvažovaly o zřízení vlastní půjčovny. K tomu však podle všeho nedošlo. Oreelská ústředna byla ovšem schopná dojednávat pro oreelské tělocvičné jednoty určité slevy a zprostředkovávat kontakt s půjčovnami úzkého filmu, jako byla půjčovna Kodak v Praze, Fotocentrála Vítek v Praze či Půjčovna úzkého filmu Červeného kříže působící jak v Praze tak v Brně.⁵⁴¹ Roku 1940 došlo rovněž ke sjednocení techniky v oblasti projekcí úzkého filmu. Doporučována byla koupě přístroje Sclar v hodnotě 1980 K. K němu bylo možné dokoupit za 620 K výměnou hlavici, se kterou byl přístroj schopen promítat rovněž diapozitivy 5 krát 5 cm.⁵⁴²

V oblasti úzkého filmu se Orlové rovněž odhodlávali k vlastní produkci. Již v roce 1937 upozornil na velký potenciál úzkého filmu Ladislav Kuba.⁵⁴³ Ve svém článku předvídal

⁵³⁷ Anon., Hledáme spolupracovníky. *Oreelská osvěta* 18, 1940, č. 7, s. 164–166.

⁵³⁸ Anon., Dva náměty k přednáškám se světelnými obrazy. *Oreelská osvěta* 18, 1940, č. 7, s. 166–168.

⁵³⁹ ČESÁLKOVÁ, Lucie, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. (Disertační práce obhájená na Ústavu filmu a audivizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity) Brno 2009, s. 19.

⁵⁴⁰ ČESÁLKOVÁ, L., *Film před tabulí*, s. 70.

⁵⁴¹ JANÍK, J., To nejpodstatnější o světelné projekci, *Oreelská osvěta*, s. 17–19.

⁵⁴² Anon., Co chystá oreelská ústředna světelné projekce, *Oreelská osvěta*, č. 4, s. 86–89.

⁵⁴³ KUBA Ladislav, Stane se amatérský film ochotnickou scénou budoucnosti?, *Oreelský věstník* 7, 1937, č. 10, s. 14–15.

úzkému filmu velkou budoucnost, především na poli školní, vědecké a avantgardní kinematografie, tedy v oblastech, do kterých se tradiční komerční kinematografie nepouští. O to více zde však spatřoval vhodné prostředí pro orelské filmové pokusy.

O několik let později Osvětová rada orelského ústředí vyzývala členy Orla ke spolupráci na výrobě amatérských úzkých filmů.⁵⁴⁴ Filmy měly reflektovat konkrétní realitu jednotlivých orelských jednot. Právě skutečnost, že Orlové budou sledovat na plátně sami sebe v roli „filmových hrdinů,“ měla zajistit velkou popularitu tohoto žánru a tedy rentabilitu vynaložených prostředků.

Téma amatérského filmu se objevilo opět po obnovení Orla po konci války. Novým orelským organizátorem práce s úzkým filmem se stal zlínský katecheta Jan Jan. Ten začal pravidelně od roku 1946 publikovat své texty na stránkách časopisu Orel. Jako motto orelské filmové činnosti napsal: „*abychom Boha viditeľne poznávajúce jím k milování věci neviditeľných byli uchvácení.*“⁵⁴⁵

Využity měly být nejen naučné filmy, ale rovněž zábavné snímky a pohádky. Opět byla diskutována možnost využít film jako zdroj financí a opět se objevily staré argumenty podporující orelské projekce: jen pokud je dramaturgie programů zcela v katolických rukou, je zaručena rovněž jejich mravní bezproblémovost. Doporučeny byly promítací přístroje firmy Suchánek v ceně 9 900 Kčs anebo zvukový přístroj vyráběný Optikotechnou Přerov, který stál ovšem již 42 000 Kčs. Vhodné úzké filmy dodávaly půjčovny: Fotocentrála Vítek ve Vodičkově ulici v Praze, Sufracfilm Suchánek v Pařížské ulici v Praze, Kino-foto Snopek v Michalské ulici v Praze, Půjčovna zemědělských filmů na Národní třídě v Praze, Půjčovna úzkých filmů v Plzni, Ústřední kancelář Čs. Orla v Brně či půjčovny školních filmů zřízené při okresních národních výborech.⁵⁴⁶

Po 2. světové válce však došlo v Československu ke znárodnění celé oblasti kinematografie. Orelské snahy etablovat se na poli úzkého filmu tak lze vnímat v tomto světle jako určité snahy vytvářet alternativní prostředí, ve kterém se promítají filmy, nezávislé na oficiálních státních filmových strukturách.

Vzhledem ke státnímu monopolu byl složitější také samotný proces pořízení projektoru. Orelské tělocvičné jednoty mohly promítat filmy z titulu státem uznaných spolků s kulturním posláním. Pokud byly všechny jejich projekce bez vstupného a konaly se nepravidelně, nepotřebovaly již žádné další speciální povolení. Pro získání projektoru si však musely podat žádost k okresnímu osvětovému inspektoru, který poté vyřídil povolení k odběru stroje u obchodníka. Katecheta a organizátor orelských filmových aktivit Jan Jan

⁵⁴⁴ Anon., Hledáme spolupracovníky, *Orelská osvěta*, s. 164–166.

⁵⁴⁵ JAN, Jan, Světelné obrazy ve službách orelské myšlenky. *Orel* 27, 1947, č. 1–2, s. 20.

⁵⁴⁶ JAN, Jan, Kdo půjčuje filmy 16 mm? *Orel* 28, 1947, č. 4, s. 36. JAN, Jan, Zima a světelné projekce, *Orel* 28, 1947, č. 19–20, s. 269.

nabízel Orlům svou pomoc při vyřizování povolení a při všech komunikacích se státními orgány.⁵⁴⁷

Ačkoliv platila podmínka, že všechny projekce musí být zdarma, nebyla vyloučena možnost dobrovolného vstupného. Katecheta Jan Jan nabádal orelské jednoty, aby s touto možností pracovali chytře: „*těm šikovným se tento způsob organisace vždycky dobře vyplatí.*“⁵⁴⁸ Naopak varoval před tím, aby se Orlové snažili obnovit svá kina s pravidelným programem. V rámci státního monopolu nebylo možné, aby jim bylo vyhověno. Navíc tím vydávali v nebezpečí sebe i další Orly: „*Jedině toho dosáhly ony jednoty, že zbytečně upozornily na růst kulturní činnosti orelských jednot ve svém okolí a že protivníci jim budou házet notné klacky pod nohy. A nejvíce mne mrzí to, že o takových chybách se dovídám jako referent tehdy, až žádosti jsou již na ministerstvu. Tak to bratři nedělejte!*“⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ JAN, Jan, Nač promítat. *Orel* 28, 1947, č. 6, s. 71. JAN, J., Zima a světelné projekce, *Orel*, s. 269.

⁵⁴⁸ JAN, J., Zima a světelné projekce, *Orel*, s. 269.

⁵⁴⁹ JAN, J., Zima a světelné projekce, *Orel*, s. 269.

7 Závěr

Zájem katolické církve o kinematografii má velice zajímavou a bohatou historii. Na oficiální úrovni byly základní body katolické filmové strategie deklarovány v papežských encyklikách *Divini Illius Magistri* a především *Vigilanti Cura*. Ještě předtím, než nejvyšší místa církevní hierarchie sepsala oficiální rámec pro práci s filmem, se však o film již nějakou dobu zajímaly a běžně ho používaly nejrůznější katolické spolky, řeholní domy a duchovní i laické osobnosti. Všechny takovéto shora i zdola iniciované, lokální, decentralizované i centrálně řízené katolické filmové aktivity lze vnímat jako součást širšího procesu postupného otevírání se církve modernímu světu. Katolická církev v rámci dialogu s nejrůznějšími společenskými trendy, které mohou být zjednodušeně shrnuty pod termín modernizace, začala vystupovat ze svého antimodernistického ghetta, kam sama sebe uvrhla.

Katolická církev zkrátka potřebovala přijít se strategií, která by vedla k postupnému otevření se světu a osvojení si prostředků, které byly modernímu světu vlastní. Tyto prostředky poté měly být využity v pastoračním působení mezi obyvateli moderního světa. Začátky takovéto strategie můžeme nalézt u papeže Lva XIII., který otevřel církev moderním sociálním tématům a zavedl do církve demokratizační prvky, když přizval k práci na pastoraaci také laiky. V letech následujících po 1. světové válce pak způsoby moderní pastoraace nacházely konkrétní podoby – například právě v katolickém zájmu o film. Živelně vznikaly katolické filmové výroby, půjčovny, kinoporadny a stálá i putovní kina. Všechny tyto roztroušené a nezávislé aktivity, které vycházely pouze z entuziasmu lokálních nadšenců, byly postupně zahrnovány pod oficiální papežský program moderní pastoraace moderního člověka, který získal svou formu a pevnou organizaci v Katolické akci. Ve 30. letech nalezla vzájemná mezinárodní a centrálně řízená spolupráce své uplatnění zejména v systematicky pracující katolické filmové cenzuře. Vedle ní se různě úspěšně rozvíjely lokální sítě katolických kin, filmových půjčoven či filmových výroben.

Na závěr našeho výkladu o třech pilířích, na kterých katolické filmové aktivity stály, tedy produkce, klasifikace a distribuce, se pokusme shrnout, co nejdůležitějšího a nejzajímavějšího rezonovalo ve vztahu katolíků ke kinematografii. Zásadní se nám zdají v podstatě dva momenty: záblesk otevřenosti ve vnímání pojmu katolictví a jasné pochopení filmu jako nového umění.

První moment souvisí přímo s otázkou, co si lze představit pod efemérním pojmem katolický film. Zaměřme se tedy nejprve na tuto otázku.

Zcela samostatnou kapitolu tvoří filmy, které s katolickými proprietami zachází pouze jako s vějičkou na nenáročné publikum. Prostředí kláštera, nešťastně zamilovaný mladý kněz či nešťastně zamilovaná mladá jeptiška, procesí k poutnímu místu či na plakátu použitý obrázek Panny Marie zde nejsou použity pro nic jiného, než aby nalákaly nezkušené publikum z řad katolíků na atraktivní prostředí a motivy odkazující ke katolické církvi. Ke cti církevních úřadů slouží, že se vůči kýčovitým a sentimentálním titulům, jako byly *Umlčené rty* či *Královna stříbrných hor*, poměrně ostře vymezovaly.⁵⁵⁰

Pokud se podíváme na filmové tituly, které se objevují v ohnisku katolického zájmu, jedná se z velké části o filmy zobrazující životy světců (např. *Svatý František z Assisi*, *Svatá Terezie* či *Svatý Václav*), anebo o biblické filmy (např. *INRI – Pašijové hry* anebo *Král králů*). Jedná se tedy o filmy, které sloužily do velké míry jako pouhá ilustrace známých příběhů a je otázkou, zda mohly mít jinou funkci než pouhé atrakce či osvěžujícího zážitku pro již přesvědčené a zasvěcené. Jejich potenciál přilákat nové publikum a tedy nové členy církve se vzhledem k tomu, že během sledovaného období nenastal žádný velký nárůst počtu katolíků, ukázal jako nevelký.

Poznání, že katolický film nemusí nutně vyprávět příběhy ze života světců ani nemusí zobrazovat zázraky, je patrné v textech Františka Kordače nebo Alfréda Fuchse. Oba autoři po zkušenosti s filmem *Svatý Václav* vyzývají k opuštění jednoduchých hagiografických schémat. Podstatou katolického filmu se mělo stát konkrétní působení Ježíše Krista v životě každého člověka. Toto Kristovo působení pak mohlo nabýt zcela civilních podob – ve filmu tak mohla být tematizována pokora, sebeobětování, láska, péče o nemocné anebo manželská věrnost. Svě místo měly dostat malé zázraky každodenního potýkání se s nástrahami života. Klíčovým pojmem se stalo slovo „tendence“ – filmy měly být katolicky tendenční, což znamená, že měly vzbuzovat v divácích touhu chovat se podle křesťanských zásad. Ve způsobu, jak chytře skloubit výrobu umělecky kvalitních filmů s jasným morálním poselstvím, se měli katolíci inspirovat u sovětských filmařů.

⁵⁵⁰ „Pokud se týká našich zkušeností, nejsou právě ty nejlepší. Uvedená půjčovna zadává několik náboženských filmů, které jsou však tak bídné úrovně, že se za ně musíme stydět. (...) Je to již známá taktika podobných obchodních společností, že vyrobí film s populárním námětem, který by měl úspěch hlavně na venkově a náklad na zhotovení stanoví tak směšně nepatrný, že je zhotovení filmu téměř nic nestojí a na tom právě vydělají takové obnosy, o kterých nemá vzdálenější pozorovatel ani potuchy. Na premiéru se potom snaží dostat mnoho velkých círk. hodnostářů a tím potom dělají reklamu.“ Viz Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122, dopis pro Josefa Brůžka, kaplana v Mladé Vožici.

Jasně tyto myšlenky zaznívají kupříkladu také u Dominika Pecky v jeho knize *Moderní člověk a křesťanství*, když definuje nový typ askety jako člověka, který každé ráno vstává do práce.⁵⁵¹ Pracující člověk plní své povinnosti, rodič láskyplně pečující o své děti – to je nový „athleta Christi“, o něm a pro něj mají vznikat filmy.

Zaměření pozornosti na nové civilní hrdinství křesťana v moderním světě šlo ruku v ruce s opuštěním představy o vlastní výrobě velkého katolického filmu. Čeští katolíci sami nevyráběli filmy – jen se snažili působit, aby katolické filmy byly vyráběny komerčními filmovými společnostmi. Mohlo a mělo se tedy stávat, že filmové společnosti vyrobily v zásadě katolický film, aniž by si toho byly vědomy. Připomeňme si Peckovu definici katolictví⁵⁵² a křesťanskou tezi, že Bůh je krása a v každém uměleckém díle se nám dává Bůh poznat právě skrze to, co umění činí uměním.

Vyvstávají tu před námi dva přístupy k otázce, co to vlastně znamená katolictví. Může tak být vnímáno ono ghetto, které sice pro své členy představuje oázu pravdy a bezpečí, stojí však odříznuto od okolního světa. Pravda takového katolictví tak z globálního hlediska znamená jen jednu z mnoha pravd, kterými je svět nadále fragmentarizován. Druhý pohled vnímá katolictví jako skutečnou maximu světa, necítí se bytostně ohrožen pluralitou hlasů, které ve světě zaznívají, a přijímá plně universalistickou výzvu křesťanství. Vztaženo na pojem katolický film to tedy znamená, že tím prvním pohledem, můžeme vnímat film jako krásný a dobrý pouze, pokud je katolický. Druhým pohledem však můžeme spatřit Boha ve všem, co je krásné a dobré. Lze tak tedy jako z podstaty katolický vnímat každý film, který je krásný a dobrý.

Věc však samozřejmě není tak jednoduchá, že bychom mohli sledovat jasný a lineární vývoj od filmů prostě ilustrujících texty středověkých legend po umělecky hodnotné filmy hledající smysl křesťanského poselství v reálných podmínkách moderního života. Ani dva přístupy jak zacházet s pojmem katolictví nestály vždy jasně, odděleně a rozpoznatelně proti sobě. Spíše lze říct, že se jedná o dva póly dobové debaty o kinematografii, mezi kterými zaznívala pestrá směsice různorodých hlasů. Peckova velice otevřená a v podstatě mystická definice katolictví rozhodně nebyla v této debatě dominantní a všeobecně přijímaná. Přesto však existovala a poukazovala směrem k oblastem, ve kterých se o pár let později pohyboval třeba Robert Bresson nebo Andrej Tarkovskij.

⁵⁵¹ PECKA, D., *Moderní člověk a křesťanství*, s. 74–76.

⁵⁵² „Katolictví znamená obecnost, celost, úhrn, otevřenou bránu všemu velkému a krásnému na světě.“ Viz PECKA, D., *Moderní člověk a křesťanství*, s. 74.

Za druhý pozoruhodný moment katolického vztahu k filmu považujeme jasné pojetí filmu jakožto umění. Tento aspekt totiž může hrát překvapivě důležitou roli ve vztahu katolické církve k celému okolnímu světu.

Film zaujímal v katolickém myšlení specifické postavení hned ze dvou důvodů. První vychází z faktu, že rámcem uvažování katolických elit o světě a oficiálním směrem katolické filozofie byl až do 2. vatikánského koncilu tomismus. Tomismus vnímá svět jako pevnou přísně hierarchickou strukturu, ve které je např. světlo nadřazeno hmotě a zrak nadřazen sluchu, čichu a hmatu. A proto film, jakožto světelný obraz, který člověk vnímá svým zrakem, by měl nutně být, alespoň teoreticky, nadřazen ostatním zdrojům poznání a zábavy.⁵⁵³ Z toho plyne rovněž přesvědčení, že světelný paprsek filmu působí přímo na srdce člověka a má tedy větší schopnost ovlivnit lidské chování. V důsledku lze tedy o filmu uvažovat jako o vzácném nástroji, pomocí kterého může být lidstvo změněno k lepšímu. Záleží jen na člověku, jakým způsobem tohoto nástroje použije.

Za druhé lze film vnímat jako určitou kvintesenci moderního světa a zájem katolické církve o něj tak jako určité pars pro toto zacházení s moderním světem jako takovým. Zájem o film nabýval v praxi samozřejmě také zcela utilitární povahy. Film byl dynamicky se rozvíjícím masmédiem, ke kterému církev musela zaujmout jasný postoj. Katolická církev potřebovala film zahrnout do svého repertoáru, pokud nechtěla rezignovat na úlohu, kterou ve světě chtěla i nadále hrát.

Během práce na této studii jsme měli neustále na zřeteli vzájemný vztah katolické církve a okolního sekularizujícího se světa. Pokud se na tuto problematiku podíváme z hlediska církve, můžeme konstatovat, že motivací aktivních členů katolického tábora bylo pozvednout katolickou církev opět do postavení universálně přijímané autority. Vzorem se tu pro mnohé stala středověká katolická církev nezpochybněná reformati ani osvícenstvím, tedy církev skutečně prostupující a obsahující v sobě celou společnost. Takováto katolická církev mohla sama sebe vnímat jako celý svět, mimo ní nebylo myslitelné žádné umění, žádná věda ani žádné poznání. Mimo takovouto církev neexistoval žádný (křesťanský) svět.

Ve 20. století se však katolická církev musela vyrovnávat s okázalou existencí okolního, nezávislého a mnohdy nepřátelského světa. Katoličtí intelektuálové navíc museli s hrůzou sledovat, jak nové umění, věda a veškeré nové poznání již klíčí všude jinde, jen ne uvnitř starých církevních struktur. Pokud však byli ochotni vnímat význam termínu

⁵⁵³ „Hic imagines vocesque propagandi modus, ad res etiam spirituales quod spectat, aptissimus est naturae hominum, secundum Aquinatis sententiam: « Est autem naturale homini, ut per sensibilia ad intelligibilia veniat ; quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet » (S. Thom., *Summ. Theol.* I, q. 1, a. 9). Quin immo videndi facultas, cum nobilior et dignior sit ceteris sensibus, (cfr. *ibid.* I, q. 67, a.1) facilius ad spiritualium rerum cognitionem conducit.“ Viz PIUS XII., *Miranda Prorsus*. Dostupný online: <http://w2.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html> [citováno 28. 9. 2017].

katolický tak, jak ho definoval Dominik Pecka, mohli zjistit, že okolní svět nestojí mimo církev, ale svým osobitým způsobem vyrůstá z církve a svým osobitým způsobem dokáže svědčit o Bohu. Problematické však bylo přesvědčit o tomto nejen okolní svět, ale především ostatní příslušníky katolické církve.

Okolní svět vnímal katolickou církev spíše pragmaticky. V oblasti kinematografie můžeme sledovat jistý zájem o atraktivní katolická témata, která ovšem byla často použita, jak již bylo řečeno, jen jako kýčovitě propriety sentimentálních filmů. Věřící katolíci pak představovali dosti početné publikum, se kterým bylo radno být zadobře. Proto byly často závěry církevních cenzurních sborů respektovány a některé náměty byly s představiteli církve předem konzultovány. V našem domácím prostředí se však nepodařilo vysledovat jiný než utilitární důvod kontaktů světských filmařů se zástupci církve.

Prostor umělecké tvorby se nám zdá být zcela zásadní platformou, na které může probíhat kontakt okolního světa a katolické církve. Pokud jsou katolíci schopni vnímat umění jako moment Božího působení ve světě – jako zrcadlení Božího tvůrčího principu, a tuto svou zkušenost umí sdělit umělcům přicházejícím ze sekulárního prostředí, dokážou jim tím přiblížit také svou víru a to podstatné ze svého křesťanství. Umění tak dokáže zprostředkovat kontakt mezi sakrálním a sekulárním prostorem lépe než cokoliv jiného. Příklady známe dobře ze zahraničí.⁵⁵⁴ Umělecká fascinace stála na pozadí přátelství Jeana Cocteaua s tomistickým filozofem Jacquesem Maritainem, přivedla Henriho Matisse k výzdobě Růžencové kaple ve Vence či Le Corbusiera k jeho sakrálním stavbám v Ronchampu a v La Tourette.

Zaměříme se na samotný závěr ještě na zhodnocení konkrétní situace na našem území. V potaz je třeba brát skutečnost, že první republika nepředstavovala pro katolíky právě nejprátelštější prostředí. Zejména v první polovině 20. let můžeme sledovat ostrý kulturní boj mezi tábory ultramontánních katolíků, pokrokářů, socialistů, agrárníků a dalších. Tažení proti klerikalismu bylo často poháněno domnělou neloajalitou katolíků vůči demokratickému zřízení. Vzájemné vztahy byly poškozeny stržením mariánského sloupu již v listopadu roku 1918 a pozici katolíků dále oslabilo odštěpení Církve československé, ke kterému došlo o rok později. Situace vy eskalovala za tzv. Marmaggiho aféry roku 1925, kdy prezident Masaryk nechal nad Pražským hradem vyvěsit husitský prapor. Kolem roku 1930 kulturní boje utichají.⁵⁵⁵ V průběhu dalších let sílili nepřátelé demokratického zřízení za hranicemi a nebylo tedy potřeba pěstovat vzájemné nepřátelství uvnitř státu. Přesto však po celá 30. léta narážíme v katolickém prostředí na vnímání sama sebe jako ukřivděné skupiny, která se musí o to více snažit dokázat státnímu aparátu

⁵⁵⁴ Viz např. SCHLOESSER, S., *Jazz Age Catholicism*.

⁵⁵⁵ BALÍK, S. (et al.), *Český antiklerikalismus*, s. 189.

a svému okolí, že pravda stojí na její straně. Takovéto přesvědčení nalezneme ve stížnostech Orlů vůči státem údajně protežovanému Sokolu, stejně jako v požadavcích na katolické cenzory, kteří budou své cenzurní nálezy a názory na film vydávat v plen okolnímu nepřátelskému světu.

Pokud se zaměříme na shrnutí debaty o vztahu katolické církve ke kinematografii, která probíhala ve sledovaném období v českém prostředí, musíme konstatovat, že zdaleka nenaplnila celý svůj potenciál. Je jasné, že zde (ani jinde ve světě) neprobíhal vývoj lineárně ani jednoznačně. Můžeme pouze vymezit hranice, ve kterých se odehrávala debata tvořená směsicí různých hlasů a názorů.

Troufáme si však tvrdit, že se čeští katolíci drželi v této debatě poněkud při zemi a výzev encykliky *Vigilanti Cura* se bývali mohli chopit s větší otevřeností a odvahou. Namísto odhalení a analyzování smyslu filmových děl se katoličtí cenzoři mnohdy utápěli v pouhých podružných vnějších znacích. Mnohé filmy, které vypovídaly leccos o údělu člověka ve světě, byly nepochopeny a odmítnuty. Sám arcibiskup Kašpar se nechal zatáhnout do aféry, ve které se rozhodně neprezentoval jako velkorysý hledač umělecké krásy, ale jako obsedantní a zkostnatělý mravokárce.

Značné zatuhnutí je pak patrné především v období druhé republiky a Protektorátu. Typický je kupříkladu text Josefa Kachníka, ve kterém se pokusil o definici krásy.⁵⁵⁶ Na počátku Kachník sice definuje krásu jako nazíranou pravdu Boží a umělecké dílo jako přímý projev Boží síly. Záhy však celou zkušenost kontemplanace krásy neuvěřitelně (ač pro období Protektorátu typicky) zúží a utilitarizuje do mravokárné poučky: „*Při estetickém vnímání uplatňuje se duch, jenž vítězí nad hmotou, což je dobrým cvičením pro život jednotlivců ve společnosti, neboť člověk dobrého vkusu estetického dovede své vášně krotiti a své smysly držeti na uzdě, aby se dobrý tón, slušné chování a mravní řád ve společnosti neporušily.*“⁵⁵⁷

Přes vyslovenou kritiku je však fascinující sledovat úsilí a odhodlání jednotlivců či organizací, se kterým se (často zcela dobrovolnický) do katolických filmových aktivit ponořili. Jejich cílem bylo podpořit vznik nekomerčního kvalitního umění, od kterého si slibovali, že bude mít v moci změnit lidstvo k lepšímu. Entuziasmus, se kterým byla mnohá iniciativa začínána, byl však posléze nahrazen vystřízlivěním z finančního neúspěchu či byl zmařen ve sporech o kompetence jednotlivých organizací. Definitivní konec pak přišel po převratu roku 1948, kdy byly katolické organizace likvidovány a řada osobností uvězněna.

V kontextu příslušnosti aktivních osob a organizací ke katolické církvi a jejich působení v rámci křesťanského univerzalizmu se však nemusí tyto neúspěchy jevit jako fatální. Trvalou hodnotu má samotná práce a dobrovolné angažmá řady katolíků pro

⁵⁵⁶ KACHNÍK, Josef, Umělecká krása v životě křesťana. *Orelská osvěta*, 1941, č. 10, s. 221–223.

⁵⁵⁷ KACHNÍK, J., Umělecká krása v životě křesťana. *Orelská osvěta*, s. 222.

společné dobro. Jen díky nim mohly vzniknout či být nově artikulovány myšlenky o roli umění a křesťanství ve světě. V otevřeném a aktivním přístupu tkví podstata křesťanského života – nejvyšší ctností nemá být čistota ale láska a pravou mravností není vyhýbání se zlu ale konání dobra.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ PECKA, D., *Moderní člověk a křesťanství*, s. 75–76.

8 Literatura a prameny

8.1 *Literatura*

ARNOLD, Claus, *Malé dějiny katolického modernismu*. Praha: Vyšehrad 2014.

BALÍK, Stanislav (et al.), *Český antiklerikalismus: zdroje, témata a podoba českého antiklerikalismu v letech 1848–1938*. Praha: Argo 2015.

BALLHAUSEN, Thomas, Umlčované múzy. Filmová cenzura v Rakousku od počátku do roku 1938. *Illuminace* 15, 2003, č. 3, s. 73–80.

BLACK, Gregory D., The Legion of Decency and the Movies. In: BILTEREYST, Daniel, VANDE WINKEL, Roel (eds.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 241–254.

BURNETTE-BLETSCH, Rhonda (ed.), *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film*. Berlin, Boston: De Gruyter 2016.

CONVENTS, Quido, Resisting the Lure of the Modern World. Catholics, International Politics and the Establishment of the International Catholic Office for Cinema (1918–1928). In: BILTEREYST, Daniel, TREVERI GENNARI, Daniela (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*. New York and London: Routledge – Taylor & Francis 2015, s. 19–34.

ČESÁLKOVÁ, Lucie, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. (Disertační práce realizovaná na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně) Brno 2009.

FACCHINI, Cristiana, The historical Jesus and the Christ of Early Cinema: A Complicated Relationship. *Journal for Religion, Film & Media* 5, 2019, č. 1, s. 69–85.

FRITZ, Natalie, MARTIG, Charles, PERINI-PFISTER, Fabian, *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*. Zürich: Theologischer Verlag 2011.

GUNNING, Tom, Estetika úžasu, raný film a (ne)důvěřivý divák. In: SZCZEPANIK, Petr (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Nakladatelství Hermann a synové 2004, s. 149–166.

HALAS, František X., *Fenomén Vatikán: idea, dějiny a současnost papežství, diplomacie Svatého stolce*,

České země a Vatikán. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013.

HANÁKOVÁ, Petra, Raný film mezi výchovou a pokušením. In: HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva (eds.), *V bludném kruhu*. Praha: Slon 2006, s. 171–192.

HASAN, Petr, „Neslušný a nevkusný film nemůže býti krásným“: Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 39–60.

HAVELKA, Jiří, *Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945*. Praha: ČSFÚ 1979.

CHENAUX, Philippe. Pius XII. a druhá světová válka. *Salve, revue pro teologii a duchovní život* 18, 2008, č. 3, s. 37–47.

KAFKA, Josef, Československý Orel a jeho likvidace po únoru 1948. In: MIKULICOVÁ, Mlada a KUBÍN, Petr (eds.), *Sborník Katolické teologické fakulty* 5. Praha: Karolinum, 2003, s. 201–305.

KLIMEŠ, Ivan, Děti v brlohu. In: HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva (eds.), *V bludném kruhu*. Praha: Slon 2006, s. 193–236.

KLIMEŠ, Ivan, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2016.

KLIMEŠ, Ivan, RAK, Jiří, Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminace* 1, 1989, č. 2, s. 23–37.

KOHOUT, Štěpán, Oldřich Svozil – těžce zaplacená kariéra v řadách „obrozené“ ČSL. In: MAREK, Pavel, HANUŠ, Jiří (eds.), *Osobnost v církvi a politice*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2006, s. 594–611.

KOHOUT, Štěpán, Oldřich Svozil, pedagog, politik, kulturní pracovník. *Časopis Slezského zemského muzea* 54, 2005, série B, č. 3, s. 284–290.

KOPAL, Petr, Svatý Václav (1930): mír s Němci u diváků propadl. *Cinepur* 17, 2009, č. 17, s. 11–16.

LACHMAN, Tomáš, Filmová cenzura v ČSR 1919 – 1939. *Illuminace* 18 2003, č. 3, s. 194–197.

LINDVALL, Terry, QUICKE, Andrew, *Celluloid Sermons*. New York and London: New York University Press 2011.

MACEK, Petr, Liturgické hnutí v českých zemích na příkladu časopisu Pax. *Teologické texty: časopis pro teoretické a praktické otázky teologie* 25, 2014, č. 1, s. 17–28.

MACHULA, Tomáš, FILIP, Štěpán Martin, *Tomismus čtyřiaadvaceti tezí*. Praha: Krystal OP 2010.

- MALTBY, Richard, The Production Code and the Mythologies of „Pre-Code“ Hollywood, in: NEALE, Steve (ed.), *The Classical Hollywood Reader*. London: Routledge 2012, s. 237-248.
- MAREK, Pavel, SOLDÁN, Ladislav, *Karel Dostál-Lutinov bez mýtů, předsudků, iluzí: nástin života a díla vůdčí osobnosti českého katolického modernismu*. Třebíč: Arca JiMfa 1998.
- MAREK, Pavel, ŠMÍD, Marek, *Arcibiskup František Kordač. Nástin života a díla apologety, pedagoga a politika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013.
- NOVOTNÝ, Vojtěch, *Maximální křesťanství. Adolf Kajpr SJ a list Katolík*. Praha: Karolinum 2012.
- PECKA, Dominik, *Moderní člověk a křesťanství*. Praha: Vyšehrad 1948.
- PETRÁČEK, Tomáš, *Církev doby Pia XII. Salve, revue pro teologii a duchovní život* 18, 2008, č. 3, s. 7–20.
- PLACÁK, Petr, *Svatováclavské milénium: Češi, Němci a Slováci v roce 1929*. Praha: Babylon 2002.
- PUTNA, Martin C., *Česká katolická literatura 1848–1918*. Praha: Torst 1998.
- PUTNA, Martin C., *Česká katolická literatura 1918–1945*. Praha: Torst 2010.
- PUTNA, Martin C. *Obrazy z kulturních dějin Střední Evropy*. Praha: Vyšehrad 2018.
- SHEPHERD, David J. (ed.), *The Silent of Jesus in the Cinema (1897–1927)*. New York: Routledge – Taylor & Francis 2016.
- SCHLOESSER, Stephen, *Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919–1933*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2005.
- SCHMITT, Heiner, *Kirche und Film: Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*. Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag 1979.
- SCHOOOF, Mark, *Výzva nového věku*. Praha: Vyšehrad 1971.
- SKUPA, Lukáš, *Přísně utajená komunikace. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962–1970*. (Disertační práce realizovaná na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2014.
- SOVA, Dawn B., *Zakázané filmy*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub 2005.
- SVOBODA, Rudolf, Josef Hlouch a Katolická akce. *Studia theologica* 15, 2013, č. 3, s.184–196.
- ŠEBEK, Jaroslav, *Za Boha, národ, pořádek*. Praha: Academia a Historický ústav AV ČR, Praha 2016.

ŠMÍD, Marek, *Vatikán a italský fašismus 1922–1945*. Praha: Triton 2018.

ŠMÍD, Marek, *Vatikán a německý nacismus 1923–1945*. Praha: Triton 2019.

ŠTÁBLA, Zdeněk, *Otazníky kolem hořického pašijového filmu*. Praha: Český filmový ústav 1971.

ŠTUMBAUER, Jan, WAIC, Marek, KÖSSL, Jiří, *Vybrané kapitoly z dějin tělesné kultury*. Praha: Karolinum, 2008.

THOMSON, Kristin, BORDWELL, David, *Dějiny filmu*. Praha: AMU a Nakladatelství Lidové noviny 2011.

VELEK, Viktor, *Svatý Václav: první československý historický velkoilm*. (Booklet k neprodejnému DVD, který vydal Úřad vlády ČR k příležitosti slavnostní projekce filmu v den státního svátku 28. září 2010.) Praha: Úřad vlády ČR 2010.

VÉVODA, Rudolf, „Tohle bláznění nebude dlouho trvat.“ Papežové a film do poloviny 20. století. In: NEKVAPIL, Václav, VÉVODA, Rudolf (eds.), *Média, kultura a náboženství*. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky 2007, s. 147–154.

VLASÁKOVÁ, Jana, *Bezvadné biografy v Nuslích, Michli a Krči. Historie zaniklých kin na třech předměstích Prahy mezi léty (1904) 1909 až 1950*. (Bakalářská práce realizovaná na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně), 2012.

VOJVODÍK, Josef, Kultura a totalita: mezi utopií, terorem a fantaziemi sebezničení. In: KLIMEŠ, Ivan, WIENDL, Jan (eds.), *Kultura a totalita – národ*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2013, s. 24–48.

WAIC, Marek, Orel. In: WAIC, Marek, BERANOVÁ, Jitka (eds.), *Kulturně výchovná a vzdělávací činnost českých tělovýchovných organizací*. Praha: Národní muzeum 1998, s. 35–54.

ZIKMUND, Martin T., Papež, který žil na výši své doby. *Katolický týdeník* 20, č. 8 (19. 2. 2009), s. 1.

8.2 Prameny

8.2.1 Papežské dokumenty

Quod apostolici muneris, 1878

Aeterni Patris, 1879

Humanum genus, 1884

Rerum novarum, 1891

Divinum illud munus, 1897

Tra le sollecitudini, 1903

Pascendi Dominici gregis, 1907

Quam singulari, 1910

Ubi Arcano Dei Consilio, 1922

Quas Primas, 1925

Divini Illius Magistri, 1929

Vigilanti Cura, 1936

Mit brenender Sorge, 1937

Divini redemptoris, 1937

Summi pontificatus, 1939

Mediator Dei, 1947

Miranda prorsus, 1957

8.2.2 Dobová periodika

Časopis katolického duchovenstva, 1912–1913

Den, 1922

Filmové noviny, 1947

Katolík, 1936–1947

Kinematografické zprávy, 1937

Lidové listy, 1926–1932

Orel, ústřední list Orelstva, 1920–1948

Orelská osvěta, 1936–1941

Orelský věstník, 1933–1940

Paxfilm: věstník družstva pro výrobu a propagaci dobrého filmu, 1922

Přehled, 1933

Přítomnost, 1932

Studio, 1931–1932

Svět ve filmu a obrazech, 1933

Život, 1927–1931

8.2.3 Publikované prameny

Anon., *Katolická akce v praksi. Zpráva o II. kursu moravského kněžstva O katolické akci na sv. Hostýně 24.-27. srpna 1936*. Olomouc: Apoštolát sv. Cyrila a Metoděje 1936.

Anon., *Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938*. Praha: Filmová tisková korespondence 1938.

Anon., *Seznam kin v Čechách a na Moravě podle stavu 31. března 1943*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.

Anon., *Směrnice pro práci v Katolické akci v arcidiecézi olomoucké*. Olomouc: Katolická akce v arcidiecézi olomoucké 1939.

Bible, *Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih), český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost 2015.

DACÍK, Reginald Maria, *Základy Katolické akce*. Olomouc: Dominikánská Edice Krystal 1939.

DAVID, Hynek. *Dějiny Orla*. Praha: Zemská Rada Orla čs. 1923.

FILIP, J., *Orelská myšlenka*. Praha: Zemská Rada Orla čs. 1923.

HAVELKA, Jiří, *Československé filmové hospodářství 1945–1946*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947.

HAVELKA, Jiří, *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1937.

HAVELKA, Jiří, *Seznam čs. kin podle stavu 15. listopadu 1935*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1936.

HAVELKA, Jiří, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*. Praha: Čefis 1933.

HORA, Jiří, *Filmové právo*. Praha: V. Linhart 1937.

Katechismus katolické církve. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2002.

KOLÁR, Jaroslav (ed.), *Středověké legendy o českých světcích*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1998.

KRÁLÍK, Oldřich (ed.), *Nejstarší legendy přemyslovských Čech*. Praha: Vyšehrad 1969.

LEV XIII., *Divinum Illud Munus*. Praha: Krystal OP 1998.

LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav (ed.), *Kristiánova legenda*. Vyšehrad 2012.

MANN, Thomas, *Čarovná hora*. Praha: Mladá fronta 2016.

PIRANDELLO, Luigi, *Natáčí se!*. Praha: Družstevní práce 1930.

REINERT, Charles (Hg.), *Film. Dokumente katholischer Filmgesinnung*. Zürich: Filmkommission des Schweizerischer katholischer Volksverein.

SCHEINPFLUG, Karel, Kinematograf vychovatelem. In: ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 78–84.

Svatého otce Pia XI. encyklika o filmu. Brno: Moravan, spolek katolických akademiků v edici revue Akord 1936.

URBAN, Jan Evangelista, *Katolická akce*. Praha: Nakladatelství Kropáč & Kucharský 1930.

VAŠEK, Bedřich, *Dívka a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937.

VAŠEK, Bedřich, *Jinoch a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937.

VAŠEK, Bedřich, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*. Olomouc: Velehrad, nakladatelství dobré knihy v Olomouci 1939.

VAŠEK, Bedřich, *Kázání o Katolické akci*. Olomouc: Lidové knihkupectví a nakladatelství 1936.

VAŠEK, Bedřich, *Muž a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1936.

VAŠEK, Bedřich, *Žena a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937.

WILL, Josef, *Handbuch der katholischen Aktion*. Freiburg im Breisgau: Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung 1934.

ZWEIG, Stefan, *Svět včerejška. Vzpomínky jednoho Evropana*. [Vysoké Mýto]: Sumbalon [2013].

8.2.4 On-line zdroje

www.jesuit.cz

www.orel.cz

www.vatican.va

www.archiv.narodni-divadlo.cz

8.2.5 Archivní prameny

Archiv Národního muzea,
f. Svatováclavská liga.

Diecézní archiv Biskupství brněnského,
f. Biskupský ordinariát, Brno.
f. Biskupská konzistoř, Brno

Národní archiv,
f. Archiv Pražského arcibiskupství.
f. Archiv Pražského arcibiskupství – ordinariát.
f. Československý Orel.
f. Ministerstvo vnitra, 1919–1924.
f. Ministerstvo vnitra – nová registratura.
f. Ministerstvo vnitra – dodatky.

Národní filmový archiv,
f. Československá filmová společnost II.
f. Kolár Jan Stanislav.

Sládečkovovo vlastivědné muzeum v Kladně,
f. Pozůstalost Viléma V. Kremera.

Státní okresní archiv Brno-venkov,
f. Tělocvičná jednota čs. Orla v Malhostovicích.

Státní okresní archiv Praha – východ,
f. Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959).

Státní okresní archiv Prostějov,
f. Orel – tělocvičná jednota Němčice nad Hanou.

Stranický archiv KDU-ČSL.

Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc,
f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949).
f. Dostál-Lutinov, Karel.

9 Citované filmy

Aféra plukovníka Rédla (r. Karel Anton, v. Elekta, Sonofilm, 1931)

Až se vrátíš (r. Václav Krška, v. ČFS, 1947)

Belle of the Nineties (r. Leo McCarey, v. Paramount Productions, Inc., 1934)

Ben Hur (r. Fred Niblo, Ferdinand P. Earle, Charles J. Barbin, William Christy Cabanne, J. J. Cohn, v. Metro-Goldwyn-Mayer Corp., 1925)

Bibi (orig. *Sündig und süß*, r. Karel Lamač, v. Hom AG, 1929)

Bílá otrokyně (orig. *Die weisse Sklavin*, r. Augusto Genina, v. Lothar Stark-Film GmbH, 1927)

Cestou křížovou (r. Jiří Slavíček, v. Monopol, 1938)

Černý narcis (orig. *Black Narcissus*, r. Michael Powell, Emeric Pressburger, v. Independent Producers, Archers Film Productions, 1947)

Dar svatební noci (r. Oldřich Kmínek, v. Karel Špelina, 1926)

Demänová (r. Jindřich Brichta, v. Elektajournal, 1928)

Desatero přikázání (orig. *The Ten Commandments*, r. Cecil B. DeMille, v. Paramoutn Pictures, Famous Players-Lasky Corp., 1923)

Děti velké lásky (*Ave Maria*) (r. Václav Kubásek, v. Reiter, 1936)

Děvčátko z venkova (orig. *Das Mädel aus der Provinz*, r. James Bauer, v. Ines Internationale Spielfilm GmbH, 1928/1929)

Dobrý tramp Bernášek (r. Karel Lamač, v. AB, 1933)

Džungle velkoměsta (r. Leo Marten, v. Elekta Journal, Omega Film Paříž, 1929)

Erotikon (r. Gustav Machatý, v. Geem-Film a Slaviafilm, 1929)

Extase (r. Gustav Machatý, v. Elekta a Gustav Machatý, 1932)

Farář u svatého Dominika (orig. *Going My Way*, r. Leo McCarey, v. Paramount Pictures, Inc., 1944)

From the Manger to the Cross (r. Sidney Olcott, v. Kalem Company, 1913)

Galilejský (orig. *Der Galiläer*, r. Dimitri Buchowetzki, v. Express-Films Co. mbH, 1921)

Golgota (orig. *Golgotha*, r. J. Duvivier, v. Ichty Film, 1935)

Harmonika (r. Ladislav Brom, v. Reiter, 1937)

Horské volání S. O. S. (r. Leo Marten, Vladimír Studecký, v. Elekta Journal, Vojenská skupina VTÚ, 1929)

Hřích mládí (r. Aleš Podhorský, v. Excelsiorfilm, 1935)

Hříšní andělé (orig. *Angels with Dirty Faces*, r. Michael Curtiz, v. Warner Bros., Pictures, Inc., 1938)

Christ Marchant sur les Flots, Le (r. Georges Méliès, v. Georges Méliès, 1903)

Irčin románěk (r. Karel Hašler, v. Meissner-film, 1936)

Já nejsem anděl (orig. *I'm No Angel*, r. Wesley Ruggles, v. Paramount Productions, Inc., 1933)

Jan Roháč z Dubé (r. Vladimír Borský, v. Čfs, 1946)

Její pastorkyně (r. Miroslav Cikán, v. Lloyd, 1938)

Jízdní hlídka (r. Václav Binovec, v. AB, 1936)

Král králů (orig. *The King of Kings*, r. Cecil B. DeMille, v. De Mille Pictures Corporation; Pathé Exchange; Cinema Corporation of America, 1927)

Královna stříbrných hor (r. Karel Špelina, v. Dafa, 1939)

Křižník Potěmkin (orig. *Броненосец «Потёмкин»*, r. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, v. Mosfilm, 1925)

Kterak jsem zabila své dítě (orig. *Comment j'ai tué mon enfant*, r. Alexandre Ryder, v. Etablissements Louis Aubert, 1925)

Kvočna (r. Hugo Haas, v. Lucernafilm, 1937)

Lešetínský kovář (r. Ferry Seidl, Rudolf Měšťák, v. Ferry Seidl, 1923-1924)

Nadlidé (r. Václav Wasserman, v. ČFS, 1946)

Nikola Šuhaj (r. Miroslav J. Krňanský, v. ČFS, 1947)

Osudné noci (r. Josef Medeotti-Boháč, v. AB, 1928)

Pantáta Bezoušek (r. Karel Lamač, v. Universal Film, 1926)

Passion Play of Oberammergau, The (r. Henry C. Vincent, v. Edison Mfg., Co., Eden Musée, 1898)

Pastorální symfonie (orig. *La symphonie pastorale*, r. Jean Delannoy, v. Les Films Gibé, 1946)

Páter Vojtěch (r. Martin Frič, v. Bratři Deglové, 1928)

Píseň o Bernadettě (orig. *The Song of Bernadette*, r. Henry King, v. Twentieth Century-Fox Film Corp., 1943)

Plukovník Švec (r. Svatopluk Innemann, v. Oceanfilm, 1929)

Poutní místa v republice československé (r. ?, v. ?, 1931)

Pražský flamendr (r. Přemysl Pražský, v. Karel Špelina, 1926)

Před maturitou (r. Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, v. AB, 1932)

Řeka čaruje (r. Václav Krška, v. Nationalfil, ČFS, 1945)

Stříbrná oblaka (r. Čeněk Šlégl, v. Espo, 1938)

Svatováclavské dny Orelstva (r. ?, v. Favorit film, 1929)

Svatováclavské dny Orelstva Praha 28.VI.–8.VII. 1929 (r. ?, v. Favorit film, 1929)

Svatováclavské dny Orelstva v Praze (r. ?, v. Merkur-Film, 1929)

Svatováclavské památky (režie Adolf Lehner, v. Favorit film, 1928)

Svatý František z Assisi (orig. *Der Bettler von Assisi*, r. Karl Frey, v. Leo-film, GmbH, 1920)

Šachta smrti 306 (orig. *Morgenröte*, r. Wolfgang Neff, v. Primus-Film GmbH, 1929)

Šťvanec (orig. *Odd Man Out*, r. Carol Reed, v. General Film Distributors, Two Cities Films, 1947)

Švejk v civilu (r. Gustav Machatý, v. Elekta, Hugo-Engel-Film, 1927)

Tembi (r. Cherry Kearton, v. Cherry Kearton Film Company, 1929)

Tři muži ve sněhu (r. Vladimír Slavínský, v. Metropolitan, 1936)

Umlčené rty (r. Karel Špelina, v. Dafa, 1938)

V pokušení (r. Miroslav Cikán, v. La Tricolore, 1938)

Vášeň (orig. *Der Faschingskönig*, r. Georg Jacoby, v. Deutsch Nordische Film-Union GmbH, Nordisk Films Kompagni, 1927/1928)

Včera neděle byla (r. Walter Schorsch, v. AB, 1938)

Ve znamení kříže (orig. *The Sign of the Cross*, r. Cecil B. DeMille, v. Paramount Publix Corp., 1933)

Vězeň na Bezděze (r. Vladimír Ch. Vladimirov, v. Dafa, 1932)

Vie du Christ, La (r. Victorin Hippolyte Jasset, Alice Guy, v. Société des Etablissements Gaumont, 1906)

Vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, La (r. Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca, v. Pathé-Frères, 1902)

Vítězství pravdy a lásky (r. ?, v. Poja jako zakázku pro Stálý výbor pro sjezdy katolíků, 1935)

Za československý stát (r. Vladimír Studecký, v. Ministerstvo národní obrany, kinoreferát V. od. hl. Štábu, 1928)

Zabití slona elektrickým proudem (orig. *Electrocuting an Elephant*, r. ?, v. Edison Mfg. Co., 1903)

Zjizvená tvář (orig. *Scarface*, r. Howard Hawks a Richard Rosson, v. The Caddo, Co., Inc., 1932)

Zrození národa (orig. *The Birth of a Nation*, r. David W. Griffith, v. Epoch Producing Corp., David W. Griffith Corp., 1915)

Zvony od svaté Marie (orig. *The Bells of St. Mary's*, r. Leo McCarey, v. RKO Radio Pictures, Inc., Rainbow Productions, Inc., 1945)

9.1 Neidentifikované filmy

Hedvábnictví

INRI – pašijové hry

Peklo v ráji

Pod Tvou ochranu

Pokání Máří Magdaleny

*Quo Vadis*⁵⁵⁹

Roucho Kristovo

Sodoma a Gomora

Svatá Terezie

Vatikán

Velké mysterie Vatikánu

Zázračná noc (Lourdský zázrak)

*Zázrak z Lourd*⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Z pramenů není zcela jasné, o kterou konkrétní verzi zfilmovaného populárního románu Henryka Sienkiewicze se jedná. Nejstarší zpracování pochází z roku 1901, které pro společnost Pathé Frères natočili Ferdinand Zecca a Lucien Nonguet. Další natočil roku 1913 Enrico Guazzoni pro společnost Cines. V našem případě se však s největší pravděpodobností (ovšem nikoliv s jistotou) jedná o verzi z roku 1924, kterou pro společnost Unione Cinematografica Italiana natočili Georg Jacoby spolu s Gabriellinem D'Annunziem.

⁵⁶⁰ Z pramenů není zcela jasné, zda se nejedná pouze o jiný název filmu *Zázračná noc (Lourdský zázrak)*.

Příloha 1.

Seznamy stálých a putovních katolických kin⁵⁶¹

ČECHY⁵⁶²

Bohosudov, Gesellenhaus – Lichtspiele (Kathol. Gesellenverein)
Bojanovice, Lidové kino (Orel)
Česká Třebová, Bio Lidový dům (Katolická jednota Svoboda)
České Budějovice, Elektra (Orel)
Horní Jelení
Horní Sloupnice, bio Labuť (Orel)
Jasenná, bio Orel (Orel)
Jindřichův Hradec
Kostelec n. Orlicí, Charita (farní odbor Charity)
Litomyšl, bio Trevi (ČSL)
Petrovice, Lidové kino (Sdružení katol.mládeže)
Praha, Avion, (Lidová akademie)
Praha, Kotva, (konvent Alžbětinek)

PUTOVNÍ KINA

Praha, (Svatováclavská liga)
Rohovládova Bělá, Lido-bio, (Orel)
Rychnov nad Kněžnou, Bio Orel (Orel)
Slatiny nad Úpou, Bio jednoty Orla (Orel)

MORAVA A SLEZSKO

Bilnice, Orel (Orel)
Bilovice, Cyrilometodějské kino (Orel)
Bohutice – Olbramovice, Lidové kino (Orel)
Boleradice
Boskovice, kino Charita (katolický dům, odbor Charity Ludmila)
Bořitov – Černá Hora, Lidové kino (Orel)
Bošovice, Občanské kino (Orel)
Brankovice, Lidové kino (Orel)
Brno, Moderna (Svaz katolických žen)
Brno, Universum (Orel)

⁵⁶¹ Jedná se o všechna zjištěná katolická kina, tedy nejen ta orelská, která figurovala v seznamech kin mezi lety 1933 a 1948. Vycházíme z těchto seznamů: HAVELKA, J., *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*. Anon., *Seznam kinematografů v Čechách a na Moravě podle stavu 31. března 1943*. Národní filmový archiv, f. Československá filmová společnost II. (nezpracovaný), lokační označení kartonu R6/AII/2P/8K, seznamy zestátněných orelských kin 1948. Národní archiv, f. Československý Orel, inv. č. 91, k. 12, Organizační záležitosti orelských kin 1946–1947.

⁵⁶² Nejprve je uveden název obce, ve které se kino nacházelo. Dále, pokud je znám, je uveden název kina a v závorce jméno spolku, který kino provozoval.

Brno-Židenice, Vesmír (Orel)
Břest, Lidové kino (odbor Charity Ludmila)
Bučovice, kino Charita (Jednota katolických tovaryšů)
Budíkov
Butovice, Urania (Katolický dům)
Bzenec
Cukmantl - Zlaté Hory, (Kathol. Gesellenverein)
Čejkovice u Hodonína, Orel (Orel)
Červenka – Litovel
Čučice – Oslavany
Dambořice, Lidové kino (Orel)
Dědice u Vyškova, Orel (Orel)
Dolní Bojanovice u Hodonína, Lidové kino (Orel)
Dolní Loučky
Domanín, Kino Orla (Orel)
Doubravice nad Svitavou, Lidové kino (Orel)
Dolní a Horní Sloupnice u Litomyšle
Frenštát pod Radhoštěm, Orel (Orel)
Fryšovice – Brušperk, Orel (Orel)
Holešov, kino Central (Orel)
Horní Dunajovice, Moravan (Orel)
Horní Lideč
Horní Loučky, Vlast (Orel)
Horní Moštěnice, Lid (Orel)
Hovězí u Vsetína, Lidové kino (Orel)
Hranice, Universum (Orel)
Hroznová Lhota
Hustopeče nad Bečvou, Slavia (Orel)
Chropyně, Kino Haná (Katolická jednota mužů)
Ivančice, Besední dům (Orel)
Ivanovice na Hané
Ivanovice, Orel (Orel)
Jedovnice, Lido-bio (Družstvo čes. Katolických zemědělců)
Komárov, Kino Komárov (Orel)
Kyjov (Charita)
Kyjov, Lido-bio (Orel)
Kojetín, kino Viktoria
Kozlovice u Frýdku, Orion (Katolický lidový dům)
Křenovice u Brna
Křtiny, Charita (farní odbor Ludmily)
Lanštorf p. Podivín, Orel (Orel)
Leština
Letovice
Lipůvka
Lipník nad Bečvou
Lipnivka, Orel (Orel)
Lišeň, Orel (Orel)
Malhostovice, Lidové kino (Orel)
Mistřín, Lucerna (Orel)
Mohelno, Orel (Orel)
Mokrá – Tvarožná
Mořkov – Hodslavice, Osvěta (Orel)
Nové Město na Moravě (Charita)
Nový Hrozenkov

Němčice nad Hanou, Lidové kino (Orel)
Olomouc
Ostrov nad Oslavou – M. Žďár, Lidové kino (Orel)
Ostrožská Nová Ves
Ořechov, Orel (Orel)
Petrvald u Moravské Ostravy, kino Praha (Orel)
Polešovice u Uherského Hradiště, Orel (Orel)
Pozořice, Orel (Orel)
Pitín na Vlárě
Ochoz u Brna – Bílovice nad Svitavou, kino Smír (Orel)
Přemyslovice, Orel (Orel)
Přerov
Příbor, kino Edison (Katolický dům)
Ptení, Orel (Orel)
Rašovice, Orel (Orel)
Rousínov, Lido-bio (Orel)
Rožná nad Pernštýnem, kino Zádruha (Orel)
Rožnov pod Radhoštěm
Rudíkov u Velkého Meziříčí
Říčany u Brna, kino Říčany (Spol. Katolického domu)
Senice na Hané, kino Edison (Orel)
Slavkov, Charita (Místní odbor Charity)
Sloup na Moravě, kino Moravský kras (Orel)
Soběchleby u Rybníka
Stražek u Nového Města na Moravě
Svébohov, Orel (Orel)
Šakvice – Hustopeče u Brna, kino Vesmír (Orel)
Šitbořice – Těšany u Brna
Tikovice – Ořechov u Brna, kino Tikovice (Orel)
Tišnov, Lidové kino (Katolická vzdělávací jednota)
Třebíč, kino Sušil (Spolek katolických dělníků)
Tvrdonice
Uherčice, kino Orel (Orel)
Unanov, Orel (Orel)
Valašské Klobouky, Orel (Orel)
Velehrad, kino Velehrad (Cyrilometodějské družstvo Velehrad)
Velká Bíteš, Lidové kino
Velké Bílovice, Lidové kino (Orel)
Velké Meziříčí, Charita (odbor Charity Ludmila)
Velké Němčice, kino Mír (Orel)
Velké Pavlovice
Višňové u Moravského Krumlova, Orel (Orel)
Vlčnov u Uherského Brodu, Orel (Orel)
Vsetín, Zádruha (Orel)
Vyškov, Lidové kino (Orel)
Žarošice, Lido-bio
Ždárná, kino Vlast (Orel)
Želeč p. Brodek u Nezamyslic
Želechovice nad Dřevnicí

PUTOVNÍ KINA

Brno, Orel (Ústředí čes. Orla)
Brno, Charita (Ústřední svaz Charity)
Bučovice, Charita (farní odbor Charity Ludmila)

Čučice, Orel (Orel)
Hodslavice, Lidové kino (Orel)
Hrotovice, Kino Orla (Orel)
Ivanovice na Hané, Kino Orla (Orel)
Klobouky u Brna, Kino Orel (Orel)
Křenovice u Brna, Kino Orel (Orel)
Mistřín, Lucerna(Orel)
Němčice nad Hanou, Lidové kino (Orel)
Nové Město na Moravě, Charita (Ludmila)
Olomouc, Lidové kino (Svaz Charity)
Pavlovice u Olomouce, kino Ludmila (farní odbor Charity Ludmila)
Předmostí, kino Charita (Ludmila)
Rajhrad, Lidové kino (Orel)
Rohatec, Orel (Orel)
Rožnov pod Radhoštěm, Orel (Orel)
Rousínov, Lido-kino (Spolek katolického domu)
Slavkov, Charita (Místní odbor Charity)
Spálov, Kino Moravia (Orel)
Šlapanice, Orel (Spolek pro udržování orlovný)
Unanov, Orel (Orel)
Valašské Klobouky, Orel (Orel)
Velká Bíteš, Lidové kino (Orel)
Velké Pavlovice, kino Moravia (Orel)
Zábřeh, Orel (severomoravská orelská župa)
Zvol, kino Charita (Ludmila)

Příloha 2.

Formuláře filmového cenzora vytvořené Filmovým sdružením čsl. a Poradním sborem pro věci filmu při Katolické akci. Archiv Národního muzea, f. Svatováclavská liga, k. 122.

Klasifikace	
Morální	Umělecká

Název filmu: _____
Název v původní verzi: _____
Původ dle výrobce: _____
Výrobce: _____ Verse: _____
Půjčovna: _____ Metráž: _____
Druh: Veselohra, drama, opereta, pohádka, přírodní, sportovní, časový, vědecký (historické, detektivní, společenské prostředí)
Režie: _____ Hlavní obsazení: _____

Censurován ČSR.: Věstník min. vnitra čís. _____ Uznán: Kulturně - výchovným.
Mládeži přístup.

Morální hodnota filmu

1. **OBRAZY:** (Podtrhněte, co se odehrává v popředí a středu pozornosti, nebo ůkrtněte, co neobsahuje.
Dekolťtáž: mírná, velká, obyčejná, odvážná, variétní ůbor, koupací, nedbalky, jak
rychle, dlouho, často
Scény: v koupelně, na loži, nezávadné, závadné, dráždící (*rychle, dlouho, často*)
Nahotiny: (ženské - mužské) poprsí, nohy úplně, téměř (*rychle, dlouho, často*)
Smyslné polibky: na ůsta, na (*rychle, dlouho, často*)
Postoje a držení těla: nezávadné, závadné, dráždící (*rychle, dlouho, často*)
Flirt: V čem spočívá? (*rychle, dlouho, často*)

2. **DIALOGY A TEXTY:** lehké, dvojsmyslné, hrubé, oplzlé, kletby (*málo, často, nezávadné, částečně závadné, většinou závadné*)

3. **ATMOSFÉRA:** v celku: vážná, satirická, pouhá zábava

4. **PROSTŘEDÍ:** barů, vykiččených míst, vyšších zkažených vrstev, nadřizených zneužívajících podřízené, násill, revoluční, války, zločinů proti majetku, životu, čti

5. **TENDENCE:** (Jen hlavní, ne mimochodem nadbožené myšlénky.) — Dle scénária je vítězství dobra, krásy, práva, pravdy, spravedlnosti jisté, pochybné, s rezervami, bez tendence

6. **PROPAGANDA:** Správného či nesprávného pojetí: života, manželství, stavovských, rodinných, občanských, náboženských povinností, — konkubinát představen jako morální stav, — krádež, — vzpoura proti Bohu, církvi, státu, společnosti, — sebevražda prostoduše přijatá (omlouvána, schvalována), — bohatství, — rozkeš jediným štěstím života, — manželstvím se kryje život prostopátný, — není starosti vyšliho řádu, — žije se, jak chce, — historických odlišností (ve scénária, — provedení, — hrou)

7. **PROPAGANDA SOCIÁLNÍ:** Sociální řád a morální jsou dělány sympatickými, nesympatickými, nadbytečnými (ve scénária, — v provedení, — hrou) pokud se týče na příkl.
zákonné autority, ohledu k nižším podřízeným, nadřizeným, ženě, dítěti. Správné, nesprávné pojetí ůkolů rodiny, stavů, státu, církve, práva a spravedlnosti, spol. mezinárodních (ve scénária, — v provedení)
Propaganda je nenápadná, vtrává, přemňdňující, strhující (dějem, hrou, technikou)

8. **NÁBOŽENSTVÍ:** katolické _____ je sympatické, nesympatické, zesměšňeno, špatně pochopeno či ůmyslně, ve scénária, výběru herců, režii, hrou

9. **CELKOVÝ DOJEM:** povzdech, tichý, lehký, pesimistický, optimistický, smyslný.

10. **SESTRIN:** Malý stříhací list, nebo, ale při morální stránce filmu. Kde (scény)?

Návrh referenta na klasifikaci po stránce morální.

Důvody:

Umělecká hodnota filmu

I. Protočidni — II. Dobře — III. Průměrné — IV. Podprůměrné.

1. **NÁMĚT DĚJE:** nový, zastaralý, vědní, mimořádný.

2. **REŽIE:** Přednosti a vady

3. **HRA:** a) jednotlivců
b) celku

4. **FOTOGRAFIE:**

5. **MONTÁŽ:**

6. **VÝPRAVA:**

7. **ZVUK:**

8. **JAK JEST PŘIJÍMÁN OBECENSTVEM:**

9. **VHODNÝ PRO PROSTŘEDÍ:** venkovské, městské, — vyspělé občanstvo hudebně, divadelně, pro intelektuály, inteligenci, prostý lid.

Jest morální hodnota taková, že snižuje uměleckou stránku?

Ocenění referenta po stránce umělecké

TEXT PRO SEZNAM:

Film viděn dne _____ kde _____

Podpis referenta.

Film klasifikován vnesením dne _____	Premiéra dne _____
Uveřejněn v seznamu č. _____ sub. _____	Záznam v kartotéce dne _____
Obchodní úspěch: _____	

KATOLICKÁ AKCE V PRAZE.

Klasifikace:
Morální: Umělecká:

Název filmu

Původ dle výrobce:mluveno:doba promítání:.....min

Uruh: veselohra - komedie - tragikomedie - drama - opereta - pohádka -
přírodní - sportovní-detektivní - revue - vědecký - reportáž - kulturní-
historický - společenské prostředí - hra - dobrodružství -

Morální hodnota filmu.

/ podtrhněte co se odehrává v popředí a středu pozornosti /

Scény: v rodině - v dílně - v továrně - obchodě - kanceláři - bance -
v hotelu - na lodi - ve vlaku - v automobile - na ulici - v přírodě -
na pláži - v koupelně - na loži - jinde a kde

nezávadné - závadné - pravdivé - jemné - hrubé - dráždící - sprosté -
divoké - falešné - ~~děsné~~ - odporné - zmatené - málo - dlouho - často -
rychle -

Dekoltáž: mírná - velká - obyčejná - odvážná - varietní úbor - koupací-
neobaleny - jakdlouho - často - rychle - málo -

Nahotiny: ženské - mužské - poprsí - nohy - akty - sochy -
v klidu - v pohybu dráždící - dlouho - často -

Smyslné polibky: na ústa - narychle - dlouho - často

Postoje a držení těla: nezávadné - závadné - dráždící - rychle - dlouho -
často -

Flirt: / v čem spočívá / rychle - dlouho - často -

Dialogy a texty:

jemné - hrubé - lehké - pravdivé - nepravdivé - dvojmyslné -
rozrušující - oplalé - zneušívání jména Božího - kletby - jiné a které

málo - často - částečně závadné - většinou závadné - nezávadné

Prostředí: rodinné - dětské - školní - studentské - společenské -

obchodní - umělecké - dělnické - drobných lidí - středních vrstev
boháčů - venkovské - městské - velkoměstské - divadelní - cirkusové -
filmové - rozhlasové - milenecké - volné lásky - ulice - vykřičených
míst - podvostí a prostituce - hospůd - barů - pensionu - vyšších
zkažených vrstev - sňatkové kanceláře - výchovy zhyčkaných jedináček -
nadřizených zneušívající podřízené - ~~divokého západu~~ vyděračské -
lichvářské a vzájemného napalování - podloudnické - vyzvědačské -
námořnické - džungle - divokého západu - tramské - dobrodružné -
násilí - revoluční - války - pomsty - zločinů proti cti, - majetku -
životu - policie a lupičů - soudní - polepšovny - vězeňské - smíšené -
- - jiné a jaké r.....

je podáno: vyličeeno věrně - pěkně - krásně - sympaticky - příznivě -
neskutečně - nepravdivě - nesprávně - nepřínlivě - ~~M. j. j.~~.....

vítězství-dobra - práva-pravdy - spravedlnosti - je jisté - nejisté -
pochybné - s rezervami - vítězství zla - zlo vyváženo dobrem -

svádí k následování : k nápravě - k lepšímu životu - ke klesnutí k
horšímu -naevádí - odpuzuje - bez tendence r ...

Text pro tisk:

.....

.....

.....

Umělecká hodnota filmu.

I. prvotřídní - II. dobré - III. průměrné - IV. podprůměrné.

Námět děje: všední - známý - zastaralý - nový - mimořádný -

podle - hry - povídky - románu -

režie: přednosti a vady.

Hra: jednotlivců
celku

Fotografie

Montáž

Výprava

Zvuk

Jest morální hodnota filmu taková, že snižuje uměleckou stránku

Film-byl - nebyl - uznán:kulturně - výchovným - mládeži-přístupno - nep-
řístupno.

Film viděn dne v kinu

.....
podpis referenta.

/ neznámé údaje vyplní se v k a. /

Název filmu v původní verzi

Výrobce

Půjčovna

Režie

Hlavní obsazení

.....

Premiéra dne

Obchodní úspěch

Film klasifikován usnesením dne

Uveřejněn v seznamu č.....

Příloha 3

Posudek kardinála Kašpara na film Golgotha, Diecézní archiv Biskupství Brněnského, f. Biskupská konzistoř, Brno inv. č. 14499, ev. j. 3146

